

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO**  
**ESCOLA DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA DA ARTE**

**NATÁLIA CRISTINA DE AQUINO GOMES**

**RETRATO DE ARTISTA NO ATELIÊ:**  
**a representação de pintores e escultores pelos pincéis de seus contemporâneos no Brasil**  
**(1878-1919)**

**Guarulhos**

**2019**

**NATÁLIA CRISTINA DE AQUINO GOMES**

**RETRATO DE ARTISTA NO ATELIÊ:**

**a representação de pintores e escultores pelos pincéis de seus contemporâneos no Brasil  
(1878-1919)**

Dissertação de Mestrado apresentada ao  
Programa de Pós-Graduação em História da Arte  
da Universidade Federal de São Paulo para  
obtenção do título de Mestre em História da Arte.

**Orientadora:** Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Elaine Cristina Dias.

**Guarulhos**

**2019**

AQUINO GOMES, Natália Cristina de.

Retrato de artista no ateliê: a representação de pintores e escultores pelos pincéis de seus contemporâneos no Brasil (1878-1919)/ Natália Cristina de Aquino Gomes. – Guarulhos, 2019.  
250 f.

Dissertação (mestrado em História da Arte) – Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História da Arte, 2019.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Elaine Cristina Dias.

Título em inglês: Portrait of artist in the studio: the representation of painters and sculptors by the brushes of their contemporaries in Brazil (1878-1919).

1. Retrato. 2. Ateliê. 3. Arte Brasileira. 4. Século XIX. 5. Início do século XX. I. Dias, Elaine Cristina. II. Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História da Arte. III. Título.

**NATÁLIA CRISTINA DE AQUINO GOMES**

**RETRATO DE ARTISTA NO ATELIÊ:  
a representação de pintores e escultores pelos pincéis de seus contemporâneos no Brasil  
(1878-1919)**

DISSERTAÇÃO apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Universidade Federal de São Paulo para obtenção do título de MESTRE EM HISTÓRIA DA ARTE.

Aprovada em: 30/05/2019

Banca Examinadora

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Elaine Cristina Dias - Orientadora

---

Prof. Dr. Alberto Luiz Schneider  
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP)

---

Prof. Dr. Cássio da Silva Fernandes  
Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP)

**Para minha mãe Maria das Graças, ao meu namorado e amigo Jean e, em especial, a  
memória do meu querido pai, Ivo.**

## **Agradecimentos**

Início meus agradecimentos destacando a importância de ter contado com o auxílio e financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), através da bolsa em nível de Mestrado (processo nº 2016/26221-1), com vigência de outubro de 2017 a maio de 2019. O subsídio da FAPESP foi fundamental para o desenvolvimento deste estudo ao possibilitar a dedicação total à pesquisa. Também tive a oportunidade de usufruir de uma bolsa de estágio de pesquisa no exterior (BEPE-FAPESP, processo nº 2018/05802-1), em Portugal, entre 01 de setembro de 2018 a 31 de outubro de 2018, vinculada à Universidade Autónoma de Lisboa, junto ao departamento de História, Artes e Humanidades, tendo como supervisor o Professor Doutor Miguel Figueira de Faria, diretor deste departamento. Essas duas oportunidades de financiamento FAPESP permitiram que pudesse desenvolver e apresentar esta pesquisa, assim como visitar instituições, bibliotecas (no Brasil e no exterior) e participar de vários eventos, onde discuti aspectos dessa investigação. Todos esses passos me auxiliaram na elaboração deste estudo e demonstraram a importância e relevância do financiamento e incentivo à pesquisa e, por todos estes motivos, agradeço à FAPESP pelo apoio disponibilizado nesta dissertação, que contribuiu grandemente para o meu desenvolvimento acadêmico.

Ao Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Universidade Federal de São Paulo, que acolheu essa investigação na linha de pesquisa de “Arte, circulações e transferências”, agradeço pela oportunidade de desenvolvimento deste estudo em uma universidade pública de excelência. Minha sincera gratidão a todo o corpo docente que integra o Departamento de História da Arte, ao qual desde 2012, tenho a honra de, como moradora da cidade de Guarulhos, poder frequentar as aulas da graduação e posteriormente da pós-graduação em uma Universidade Federal localizada na cidade que nasci e cresci. Reforço a importância de ter um campus da UNIFESP na cidade de Guarulhos, em uma região carente de oportunidades, as quais são reservadas, geralmente, aos grandes centros. Acredito que a presença da UNIFESP na região do bairro dos Pimentas permite aos jovens de suas redondezas almejarem o ingresso na instituição e lhes oferecem a possibilidade de um futuro melhor. Tenho orgulho de participar dessa história, assim como de minha trajetória de aluna oriunda da rede pública de ensino, que cursou outra faculdade pública (FATEC), também instalada em Guarulhos e que, aos poucos, superando limitações, venho construindo uma trajetória graças às oportunidades que me foram oferecidas nestes anos de UNIFESP.

Da mesma forma, não tenho palavras para agradecer o intenso acompanhamento prestado por minha orientadora Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Elaine Dias ao longo de toda essa dissertação. Nosso contato, iniciado nas aulas da graduação em História da Arte, se estendeu para a relação orientadora e orientanda, por meio de uma iniciação científica FAPESP (processo nº 2014/20508-1 dez/2014-nov/2015), que possibilitou também a apresentação de minha monografia no ano de 2016. Ao final desta fase, tive a oportunidade de ter sua presença e apoio para a elaboração do projeto de pesquisa de mestrado e, nos dois últimos anos, ao seu lado, construímos esse estudo. Sua orientação e leitura atenta forneceram o direcionamento para o avanço da pesquisa, assim como de sua conclusão e acima de tudo representam, a meu ver, um modelo de profissional dedicada ao ensino e ao compartilhamento do conhecimento para com seus orientandos. Sua postura ética como docente e sua generosidade são exemplos a todos seus alunos e, eu como sua orientanda, me sinto honrada de ocupar essa posição há seis anos. Minha admiração e agradecimentos eternos à professora que me despertou a paixão pela história da arte brasileira e pelo nosso querido século XIX.

Ao Professor Doutor Miguel Figueira de Faria agradeço pela acolhida junto ao departamento de História, Artes e Humanidades, da Universidade Autónoma de Lisboa, que foi essencial para a realização de minha bolsa de estágio de pesquisa no exterior BEPE-FAPESP. Sua generosa recepção e contatos estabelecidos em Portugal possibilitaram grande avanço para a pesquisa, já em andamento no Brasil e também demonstram a importância deste intercâmbio de estudo para o aprofundamento de minha investigação, principalmente no que diz respeito à transferência e circulação entre Portugal e Brasil. Nesse sentido, meus sinceros agradecimentos ao professor Miguel Figueira de Faria pela supervisão e possibilidade de estudo e pesquisa no exterior.

Aos professores Alberto Luiz Schneider e Cássio da Silva Fernandes, membros titulares da banca de defesa, agradeço pelo aceite e disponibilidade de participação. Ao Prof. Dr. Alberto Schneider, membro titular externo, reforço meus agradecimentos pela possibilidade de contar com sua presença em minha defesa e ao Prof. Dr. Cássio Fernandes, membro titular interno, agradeço as contribuições e direcionamentos fornecidos na qualificação, assim como sua presença na defesa. Da mesma forma, gostaria de agradecer a Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Fernanda Mendonça Pitta, que integrou a banca de qualificação desta pesquisa e agora participa como membro suplente externa. Agradeço à Fernanda Pitta por todos os conselhos e análise criteriosa fornecida ao longo deste estudo, assim como pela oportunidade de contribuir com sua exposição “Trabalho de artista: imagem e autoimagem (1826-1929)”, em que alguns dos retratos que estudo foram expostos. Destaco que esta foi uma experiência

única de ver meu tema de pesquisa reunido em uma incrível mostra e uma oportunidade sem igual de publicar um texto no catálogo desta exposição. Também gostaria de agradecer a querida Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Flávia Galli Tatsch, suplente interna, por participar desta pesquisa, assim como a Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Valéria Piccoli, que participou como suplente externa na qualificação. Sinto-me extremamente privilegiada em poder contar com esse nível de competência como parte efetiva de minha banca de qualificação e de defesa, aos professores e professoras aqui mencionados meu muito obrigado!

Neste espaço, também expresso meus agradecimentos a todas as instituições visitadas no Brasil e no exterior, assim como aos seus colaboradores que gentilmente me auxiliaram e acompanharam na pesquisa de campo ou através de informações e dados compartilhados em contatos virtuais. Ao Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, que possui em seu acervo grande parte dos retratos analisados, agradecemos à diretora Monica Xexéo pela oportunidade de pesquisa no MNBA, que se realizou em sua Biblioteca, no Arquivo Histórico e na Reserva Técnica do museu e a todos seus colaboradores que nos auxiliaram nesta pesquisa: a Mary Komatsu Shinkado, Thaís Rodrigues de Freitas, Claudia Regina Alves da Rocha, Nilselia Maria Monteiro Campos Diogo, entre outros que muito contribuíram em minhas idas ao MNBA. Agradeço também à Pinacoteca do Estado de São Paulo, à curadora adjunta Fernanda Pitta, ao Núcleo de Acervo Museológico, à pesquisadora Gabriela Pessoa de Oliveira e a todos os colaboradores da Biblioteca Walter Wey, que sempre me receberam com grande gentileza. Também expresso meu reconhecimento à Celene Sousa, museóloga do Museu de Arte da Bahia, pelas informações, dados e materiais compartilhados acerca do quadro de acervo da instituição, assim como agradeço à Michelly Bessa, museóloga do Museu Antonio Parreiras, pelos contatos à distância e o envio de dados relativos ao acervo. Da mesma forma, agradeço à Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, ao Arquivo Nacional, ao Arquivo Central do IPHAN, ao Real Gabinete de Leitura Portuguesa, ao Centro de Pesquisa do MASP, ao Centro de Documentação do MCB e à sua bibliotecária Patrícia de Oliveira.

No exterior, além dos agradecimentos ao professor Miguel Figueira de Faria e à Universidade Autónoma de Lisboa, gostaria também de expressar minha gratidão aos seus orientandos de doutoramento Joao Francisco Correia Fialho e Raquel Medina Cabeças. À Profa. Dra. Aline Gallasch-Hall de Beuvink, da UAL, agradeço por todo auxílio prestado nos contatos e envio de documentos para viabilizar o vínculo entre as instituições, os quais foram essenciais para concretizar o pedido de bolsa no exterior e formalizar seu aceite, assim como sou grata pela grande gentileza e atenção com a qual me recebeu na UAL. Também agradeço aos funcionários de todos os locais visitados no exterior, em Portugal, onde destaco a



Biblioteca Nacional de Portugal, a Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian, a Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (ULFL) e a Biblioteca da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (ULFBA), assim como o Museu do Chiado, a curadora Dra. Maria de Aires Silveira e o Sr. António Chaparreiro do Centro de documentação do MNAC-MC, a Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves e a Dra. Teodora Marques, a Academia Nacional de Belas Artes de Lisboa e a Sra. Andreia Cunha da Silva, ao Museu Nacional Soares dos Reis em Porto e a Dra. Elisa Soares e também aos colaboradores da biblioteca do Museu Nacional Arte Antiga. A oportunidade de estágio no exterior também permitiu a pesquisa em algumas instituições localizadas nas cidades de Madri e em Paris, em especial a Biblioteca Nacional de España (sede de Recoletos), a Biblioteca y Centro de Documentación del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, a Biblioteca del Museo Nacional del Prado e a Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art (INHA), assim como todos os museus visitados em Portugal, Madri e Paris.

Também agradeço a todos aqueles que participaram de alguma forma na elaboração desta pesquisa e a todos que conheci ao longo desse período de estudo. Às queridas amigas que o mestrado me trouxe, Camila de Mello Cernelós Rosa, Grasiela Prado Duarte, Maria Eneida Barreira e Sarah Maria Godoy Costa e Nascimento, companheiras da turma de 2017. Meninas, ter a presença de vocês ao longo desses dois anos foi muito importante, pois da mesma forma que compartilhamos nossas dúvidas e angústias também pudemos ajudar uma às outras. Aos amigos conquistados na graduação e que de alguma maneira permaneceram em meu convívio, seja em encontros da área, na universidade ou em situações adversas, em especial Bruna Aparecida de Assis, Lidia Pinesi, Maria de Lurdes Gomes, Monica Pereira, Nancy Bomentre, Ana Paula Salvat, Klency Yang e a todos aqueles egressos da UNIFESP que tenho orgulho em conhecer. Por fim, agradeço ao colega de orientação e amigo Fabriccio Miguel Novelli Duro pela companhia e todas as conversas ao longo destes quase cinco anos de convívio.

Aos queridos amigos que trago desde o ensino fundamental, Adriana Cotrim Rodrigues, Aparecida Magalhães de Oliveira, Camila Gaspar, José Carlos Felipe, as irmãs Jessika e Leila de Aquino Bezerra e a Melaine Santos, obrigado por não desistirem de mim depois de tantos anos. Juntos, passamos pela infância, adolescência e estamos enfrentando os desafios da vida adulta, ao lado de vocês a vida é mais leve e alegre!

Por último, gostaria de agradecer aos meus entes queridos, aqueles que fazem parte da minha vida, minha família. À minha mãe Maria das Graças de Aquino Gomes, que me educou junto ao meu pai e permitiu que eu sonhasse e escolhesse um caminho para seguir.

Sei que devido à simples instrução que a vida lhe permitiu, foi aos poucos que compreendeu que a pesquisa também é uma profissão e que, ao abrir mão de um trabalho convencional, estaria iniciando uma carreira com uma rotina adversa às demais, dedicada ao estudo e à arte. Agradeço por todo o esforço, carinho e dedicação e espero poder retribuir à altura, para que sinta orgulho da filha que muito lhe ama. Ao meu pai, Ivo Caitano Gomes, que há mais de seis anos partiu, mas que permanecerá para sempre em meu coração, toda a saudade que sinto se transforma em força para continuar. A Jean Oliveira Sabino, namorado e amigo, que me acompanhou, escutou, incentivou e auxiliou no que estive dentro de sua capacidade ao longo de toda essa pesquisa, meus mais sinceros agradecimentos por todos os momentos, pela paciência, atenção e cuidado. Sou uma pessoa melhor ao seu lado, você é a pessoa que me diverte e ao mesmo tempo me traz para a realidade, é aquele que acredita em mim muito mais que eu mesma, aquele que escolhi compartilhar e construir uma vida. Muito obrigada!

## RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo o estudo de retratos de artistas no ateliê, de pintores e escultores atuantes ao longo do século XIX e início do século XX no Brasil, realizados por seus contemporâneos. Nestes retratos, os artistas são representados por seus pares em ateliês, elegantemente posando ou individualmente em meio ao ofício e também coletivamente, ao lado de outros artistas ou amigos. Buscamos entender de que maneira a modalidade do retrato de artista no ateliê denota a importância e afirmação de sua figura como pintor ou escultor, além da legitimação de sua posição social enquanto artista, por meio do reconhecimento de seu ofício. Levamos em consideração os modelos visuais e gêneros internacionais e os estudos atuais sobre a temática do ateliê e também a questão do autorretrato, sobretudo, como ponto de análise e comparação entre as obras, identificando ainda as diferenças e semelhanças na imagem feita por si próprio e por outro artista. Abordamos também a questão da literatura e a presença dos artistas e de seus ateliês nos romances do século XIX, a fim de investigarmos como estes assuntos foram narrados nas páginas lidas pela sociedade da época. Recuperamos a discussão bibliográfica sobre a representação do artista e do ateliê, assim como a crítica de arte do período em jornais ou revistas da época. Verificamos se os retratos estudados foram expostos nas Exposições Gerais de Belas Artes ou em mostras individuais e investigamos as possíveis relações entre estes retratos e a fotografia, visto que muitos artistas eram partidários da técnica de captura de imagens na produção de suas obras e alguns destes foram registrados em seus ateliês por meio da técnica. Além disso, também nos dedicamos a analisar as condições socioculturais dos ateliês retratados, a fim de compreender e ampliar as questões artísticas existentes no período, as relações sociais mantidas entre os artistas (retratado e retratista) e a instituição acadêmica, assim como seus locais de trabalho no Rio de Janeiro e no exterior.

**Palavras-chave:** Retrato; Ateliê; Arte brasileira; Século XIX; Início do século XX.

## ABSTRACT

This research has as objective the study of portraits of artists in the studio, of painters and sculptors working throughout the 19th and early 20th centuries in Brazil, performed by their contemporaries. In these portraits, artists are represented by their peers in ateliers, elegantly posing or individually in the midst of the craft and also collectively, alongside other artists or friends. We seek to understand how the modality of the artist's portrait in the studio denotes the importance and affirmation of his figure as a painter or sculptor, as well as the legitimation of his social position as an artist, through the recognition of his craft. We take into account the visual models and international genres and the current studies on the subject of the studio and also the question of the self-portrait, above all, as a point of analysis and comparison between the works, also identifying the differences and similarities in the image made by itself and by another artist. We also address the issue of literature and the presence of artists and their workshops in the novels of the nineteenth century, in order to investigate how these subjects were narrated in the pages read by society at the time. We recover the bibliographical discussion about the representation of the artist and the studio, as well as the art criticism of the period in newspapers or magazines of the time. We verified whether the portraits studied were exhibited at the General Fine Arts Exhibitions or in individual exhibitions and investigated the possible relationships between these portraits and photography, since many artists were in favor of the technique of capturing images in the production of their works and some of these were registered in their workshops through the technique. In addition, we also analyze the sociocultural conditions of the studios portrayed in order to understand and expand the artistic issues that existed in the period, the social relations maintained between the artists (portrayed and portrayed) and the academic institution, as well as their places of work in Rio de Janeiro and abroad.

**Keywords:** Portrait; Studio; Brazilian art; 19th century; early 20th century

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>13</b>
<b>CAPÍTULO 1 – A figura do artista e o espaço do ateliê: questões acerca de suas representações na História da Arte .....</b>	<b>24</b>
1.1. O ateliê: mais que um espaço de trabalho, um tema em discussão .....	25
1.2. As representações de São Lucas pintando a Virgem e o Menino: a imagem do artista em meio ao ofício e no espaço do ateliê .....	32
1.3. A questão do autorretrato: a perpetuação da imagem do artista .....	40
1.4. O ateliê como tema: quando o artista se assume como tal .....	58
<b>CAPÍTULO 2 – O ateliê do artista: espaço de trabalho e de sociabilidade .....</b>	<b>64</b>
2.1. Os romances de ateliê: a literatura e o interesse pelo “espaço” do artista .....	64
2.2. Coletar imagens de artistas: as fotografias de artistas brasileiros no ateliê .....	78
2.3. Visitas aos ateliês dos artistas brasileiros na crítica de arte e nos periódicos da época .....	86
2.4. Geografia de ateliê dos artistas brasileiros: mapeamento dos endereços de seus espaços de trabalho .....	90
<b>CAPÍTULO 3 – A elegância em meio ao ofício: a representação de artistas brasileiros como dândis .....</b>	<b>102</b>
3.1. Dândis: a elevação da <i>persona</i> do artista .....	102
3.2. A circulação do artista na Europa: formação e legitimação pelo retrato .....	109
3.3. Os mestres da Escola Nacional de Belas Artes na representação do artista .....	149
<b>CAPÍTULO 4 – Trabalho de artista: a representação dos brasileiros no ateliê e em meio ao ofício .....</b>	<b>171</b>
4.1. A mulher artista e o retrato coletivo .....	172
4.2. Homenagem ao escultor em seu ateliê: crítica e defesa no retrato de Eduardo de Sá .....	181
4.3. Arthur Timótheo da Costa e a representação do pintor no ateliê .....	195
<b>CONCLUSÃO .....</b>	<b>223</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>233</b>
<b>Anexo I – Mapa da cidade do Rio de Janeiro com as marcações dos ateliês dos artistas .....</b>	<b>249</b>

## INTRODUÇÃO

Esta pesquisa surgiu de um interesse despertado quando estudava a produção do pintor José Ferraz de Almeida Júnior. Ainda no final do ano de 2015, estava finalizando a graduação em História da Arte e usufruindo de uma bolsa de iniciação científica da FAPESP, sob orientação da Profa. Dra. Elaine Dias. O estudo em questão era voltado para análise do retrato coletivo “Cena de família de Adolfo Augusto Pinto”, conservado na Pinacoteca do Estado de São Paulo. Nesta pesquisa, foi desenvolvida uma análise sobre a produção da tela, levando em consideração, além da figura do artista, a influência do comitente e os possíveis modelos trabalhados pelo pintor para a composição desse retrato de família, entre outras questões acerca de um dos representados na obra. Nesse sentido, ao longo desse estudo, tive contato com a produção do pintor ituano; em especial, chamou-me atenção naquela época a obra *O Pintor Belmiro de Almeida*, parte do acervo do Museu de Arte de São Paulo - Assis Chateaubriand, principalmente por sua originalidade e pelo caráter de homenagem impresso na pintura. O retrato de pinceladas soltas e fluídas, pouco comum na produção de Almeida Júnior, motivou uma busca por outros retratos de artistas brasileiros feitos por seus contemporâneos, realizados em fins do século XIX e início do século XX. Assim, houve o interesse em abordar esta questão em um projeto de mestrado.

Verificou-se que muito dos artistas brasileiros tiveram suas feições capturadas pelos traços de contemporâneos e, geralmente, estes retratos traziam os pintores e escultores da seguinte maneira: os artistas retratados no ateliê em meio ao ofício; artistas representados sem atributos de sua profissão; os artistas retratados como personagem ou tipo; artistas representados em meio à paisagem e os que foram retratados na companhia de colegas de profissão aos moldes do retrato coletivo. Tal cenário propiciava um grande *corpus* de imagem que não poderia ser analisado em sua integridade em uma dissertação de mestrado. Contudo, uma das categorias mostrou-se muito profícua, a representação do artista no ateliê, a qual também permitiria manter diálogo com as demais formas de representações dos artistas, originando, assim, o tema de pesquisa dessa dissertação.

A busca pelas obras que trazem representações de artistas brasileiros no ateliê pelos pincéis de seus contemporâneos definiu, além do *corpus* de imagens, alguns pontos importantes para a pesquisa. O primeiro deles é o período que compreenderia o estudo - 1878 a 1919. Iniciamos em 1878, pois esta é a datação do primeiro retrato de artista brasileiro no ateliê feito por um contemporâneo encontrado e terminamos em 1919, antes das discussões acerca do modernismo, por considerarmos a necessidade de abordar assuntos que não caberia

aprofundar no espaço delimitado para essa dissertação. Da mesma forma, identificamos duas modalidades de representação do artista no ateliê, uma elegante como um dândi, a qual o artista aparece posando com indumentária completa, portando os objetos do ofício em mãos no espaço do ateliê e outra em meio ao ofício, onde vemos artistas vestidos com jalecos ou aventais, como se estivessem sido retratados enquanto estavam trabalhando.

Nos últimos anos, a historiografia brasileira tem voltado seu olhar para o estudo dos ateliês de artistas brasileiros ao longo do século XIX e início do século XX. Tais pesquisas estão em consonância a um *corpus* de estudos muito mais desenvolvido em outros países, mencionados em trabalhos de pesquisadores brasileiros.<sup>1</sup> Dentre estes, destacamos o Colóquio do Comitê Internacional de História da Arte, “*Images d’artiste*”<sup>2</sup>, realizado em 1994 e publicações que possuem espaço para a discussão do ateliê como o livro organizado por Alain Bonnet, “*L’Artiste en représentation. Image des artistes dans l’art du XIXe Siècle*”, de 2012; o livro de Anne Martin-Fugier, “*La vie d’artiste au XIXe Siècle*”, de 2007, dentre outros que oferecem demais referências sobre o tema<sup>3</sup>. Destacamos também o periódico “*Perspective*”, do *Institut national d’histoire de l’art* da França que, em 2014, reservou um número exclusivo ao tema - “*L’atelier - The workshop/studio*”, assim como o “IV Colóquio de Estudos Sobre a Arte Brasileira do Século XIX: O Ateliê do Artista”, que ocorreu no Brasil, em 2015, contando com a participação de muitos pesquisadores que discutiram o assunto, o que demonstra a atualidade da temática.

A popularidade do tema pôde ser vista ainda na recente exposição “Trabalho de artista: imagem e autoimagem (1826-1929)”, que esteve em cartaz na Pinacoteca do Estado em São Paulo até fevereiro de 2019, em parceria da Pinacoteca do Estado de São Paulo com o Museu Nacional de Belas Artes; e em paralelo à exposição, em maio de 2019, o “X Seminário do Museu D. João VI – O artista em representação”, junto com o “VI Colóquio Internacional Coleções de Arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX – Coleções de artistas” e um dossiê da revista *Modos* voltado ao tema “O artista em representação: imagens de artistas através da História da Arte”, que será publicado ainda no ano de 2019. Nesse sentido, vemos uma expressiva quantidade de eventos e publicações voltadas ao tema e de acordo com

---

<sup>1</sup> Ver: DAZZI; VALLE, 2015a, pp.38-49 e PITTA, 2017, pp. 123-151.

<sup>2</sup> GRIENER, 1998.

<sup>3</sup> Em nossa pesquisa no exterior, tivemos a oportunidade de consultar bibliografias voltadas à temática e verificar a profusão de publicações que esse tema desperta. Estas bibliografias ofereceram avanços para a pesquisa e são mencionadas ao longo de nosso texto.

Camila Dazzi e Arthur Valle, esse interesse dos investigadores pelo ateliê<sup>4</sup> originou um novo campo de pesquisa, os chamados *studio studies*<sup>5</sup>:

[...] os *studio studies* partem do pressuposto de que o tema do atelier do artista é de grande importância para a compreensão dos processos de produção e recepção da arte, bem como de construção da imagem do artista. Dessa perspectiva, o atelier constitui uma espécie de encruzilhada onde se evidenciam as intrincadas relações que se tecem entre processo criativo, obra de arte acabada, modos de exibição das obras e identidade do artista. [...]<sup>6</sup>

Investigar as questões que constituem esse campo de pesquisa ocupou parte de nossos esforços ao longo de todo o processo de estudo. Tendo em vista o nosso interesse pelos retratos de artistas brasileiros no ateliê feito por seus contemporâneos, fomos levados às discussões sobre o ateliê do artista na arte e a toda representatividade do espaço, seus significados e quais os propósitos mantidos pelo artista para a eleição do ateliê como local/motivo de representação.

A temática do retrato de artista no ateliê pelos pincéis de seus contemporâneos no Brasil foi o objeto de estudo desta dissertação de mestrado desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em História da Arte - UNIFESP, sob orientação da Profa. Dra. Elaine Dias, entre março de 2017 a maio de 2019, sendo contemplada com o auxílio e financiamento da FAPESP (processo n° 2016/26221-1) para o seu desenvolvimento. Contamos também com uma bolsa de estágio de pesquisa no exterior BEPE-FAPESP (processo n° 2018/05802-1), em Portugal, entre 01 de setembro de 2018 a 31 de outubro de 2018, vinculada à Universidade Autónoma de Lisboa, junto ao departamento de História, Artes e Humanidades, tendo como supervisor o Professor Doutor Miguel Figueira de Faria, diretor deste departamento. Essa oportunidade permitiu que pudéssemos aprofundar vários pontos da investigação através de bibliografias específicas voltadas ao nosso tema de estudo, as quais são de difícil acesso no Brasil.

Nesse sentido, essa pesquisa esteve pautada na investigação de retratos de artistas no ateliê feito por seus contemporâneos totalizando um *corpus* de dez obras, estando a grande maioria preservada no Brasil, com exceção somente de um exemplar que se encontra em uma instituição no exterior (Portugal). Como já mencionamos, os retratos foram divididos em dois grupos: o primeiro é composto pelas representações dos artistas no ateliê, estando estes elegantes com trajes que certamente não utilizariam em meio ao ofício, vinculados, nesta pesquisa, à figura do dândi e a toda sua tradição representativa; o outro grupo analisado

<sup>4</sup> Dazzi e Valle tem por base ESNER; KISTERS; LEHMANN, 2013.

<sup>5</sup> ESNER; KISTERS; LEHMANN, 2013, p. 250.

<sup>6</sup> DAZZI; VALLE, 2015a, pp. 39-40.



apresenta artistas retratados no ateliê em meio ao ofício, no momento em que estes trajam aventais ou jalecos e tem em mãos pincéis, paletas, peças escultóricas ou outros objetos que compõe os atributos de um pintor ou escultor. Objetivamos compreender como esses retratos foram realizados, quais foram os motivos que levaram um artista a retratar o outro no ateliê, assim como identificar os aspectos que vinculam os retratos de artistas nacionais a uma tradição de representação de artistas no ateliê muito praticada no exterior.

No decorrer da leitura, veremos que cada retrato foi analisado, tendo como propósito evidenciar suas particularidades e apontar possíveis relações entre eles com demais obras relativas ao retratista ou ao retratado e, quando possível, com obras do mesmo período realizadas por contemporâneos nacionais ou estrangeiros. Ademais, nos interessa expor a trajetória da pesquisa que permitiu chegarmos às descobertas apresentadas ao longo do texto e as conclusões expostas ao final desse estudo. Ao longo da leitura, destacaremos alguns temas como o ateliê do artista; as lendas, histórias e mitos em torno de sua imagem; sua autorrepresentação e autorrepresentação no espaço do ateliê com os objetos do ofício; a presença do artista e de seu espaço de trabalho na literatura; a modernidade presente nos álbuns de fotografias de artistas no ateliê; o interesse da imprensa pela vida e obra dos artistas e a própria constituição de uma geografia de ateliês nas cidades que estes artistas moravam ou estudaram. Todos esses aspectos serão abordados, para que possamos compreender em que medida os retratos de artistas brasileiros feitos por contemporâneos lidaram com essas questões.

Ao longo dessa pesquisa, investigamos a vida e obra dos artistas, retratado e retratista, de modo a identificar quando estes se conheceram ou estabeleceram algum contato, para que assim pudéssemos traçar hipóteses que justificassem o fato de um ter retratado o outro no ateliê e até mesmo a realização de trocas de retratos entre estes artistas. Destaca-se também a questão da homenagem contida nestes retratos e a própria noção do artista se ver no outro. Nesse sentido, ao analisarmos estas obras, estabelecemos uma narrativa pautada nas informações que conseguimos angariar sobre estes retratos, evidenciando, assim, as descobertas que até então não havíamos identificado em nenhuma bibliografia consultada, obtidas através das fontes visuais e de periódicos. Para isto, pesquisamos nos acervos que preservam estas obras os materiais existentes sobre as mesmas, a fim de identificarmos sua trajetória, críticas do período e demais dados que contribuíssem ao estudo. A pesquisa de campo, no contexto nacional, foi realizada *in loco* no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, sua Biblioteca, Arquivo Histórico, Reserva Técnica, como também em outros locais e instituições da cidade do Rio de Janeiro, sendo estes a Biblioteca Nacional, o Arquivo

Nacional, o Arquivo Central do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e o Real Gabinete de Leitura Portuguesa. Em São Paulo realizamos pesquisa no Núcleo de Acervo Museológico da Pinacoteca do Estado de São Paulo, no Centro de Documentação do Museu da Casa Brasileira e em várias bibliotecas.

Destacamos a extensa pesquisa realizada em bibliotecas como já destacamos à Biblioteca Nacional e a todas as outras instituições (Biblioteca da UNIFESP, UNICAMP, USP, a Biblioteca Walter Wey, instalada na Estação Pinacoteca de São Paulo, o Centro de Pesquisa do MASP, o Centro de Documentação do Museu da Casa Brasileira, a Biblioteca Mario de Andrade e a Biblioteca do Centro Cultural de São Paulo) e também aos materiais obtidos em base de dados online de acesso livre ou restrito como o *JSTOR* e o *Google Acadêmico*, assim como a constante pesquisa realizada na hemeroteca online da Biblioteca Nacional, que nos permitiu a coleta de muitos dados, informações e imagens para o nosso estudo.

A busca por imagens proporcionou a construção de um grande arquivo para consulta, tendo em vista aproximações e relações entre os retratos que compõem nosso objeto de pesquisa. Para tanto, consultamos os sites *Joconde - Portail des collections des musées de France*, *ARTstor*, *Google Art Project*, *Réunion des Musées Nationaux*, *MatrizNet* (catálogo coletivo on-line dos Museus da administração central do Estado Português), dentre outros, que ofereceram um banco de imagens amplo para a nossa busca. Além destes, utilizamos também diversos sites de museus ou coleções, como *National Portrait Gallery*, *The Art Institute of Chicago*, *The Metropolitan Museum of Art*, *Musée du Louvre*, *Musée d'Orsay*, *Museo del Prado*, entre outros.

Consultamos ainda os Catálogos Ilustrados dos *Salons (Société des artistes français)*, disponíveis para acesso online, através da biblioteca digital *Gallica*, pertencente à Biblioteca Nacional da França e também na plataforma *Internet Archive*, pertencente ao acervo do *Getty Research Institute*. Em vinte e oito números que dizem respeito aos anos de 1879 a 1907, identificamos a existência da temática do ateliê do artista na lista de obras expostas e também nas gravuras de algumas delas presentes ao longo das edições anuais destes salões. Foram identificadas cento e seis imagens e cerca de trinta e oito delas traziam a representação de um artista por outro. Este cenário é importante, pois aponta a relevância da temática e certamente foi levado em consideração, já que sabemos que muitos dos artistas que constam em nossa pesquisa tiveram a oportunidade de estudar ou visitar o exterior, por meio de premiações ou com recursos próprios. Nesta incursão, é possível que tenham frequentado os *salons* parisienses e talvez admirado tais produções que, em alguma medida, podem se relacionar

com as obras estudadas nesta pesquisa. Da mesma maneira, destacamos que a identificação de fotografias dos artistas e de seus ateliês em periódicos, livros ou em outros locais de referência, proporcionou avanços para a compreensão das obras estudadas e ofereceu possíveis direcionamentos de análise evidenciados ao longo dessa investigação.

Ressaltamos que, no segundo semestre de 2018, realizamos uma viagem de pesquisa ao exterior, por meio de uma bolsa estágio de pesquisa (BEPE-FAPESP), usufruída em Portugal, vinculada à Universidade Autónoma de Lisboa, junto ao departamento de História, Artes e Humanidades, tendo como supervisor o Professor Doutor Miguel Figueira de Faria. O projeto intitulado “Retrato de artista: a representação de pintores e escultores em Portugal e os possíveis diálogos com o Brasil” teve vigência entre 01 de setembro a 31 de outubro de 2018 e, por meio dele, realizamos um aprofundamento de nosso estudo, com a discussão de temas relacionadas à produção de retratos de artistas portugueses (pintores e escultores), ao intercâmbio artístico e cultural entre os mesmos e as possíveis relações mantidas por pintores brasileiros e portugueses. Como resultado, também identificamos uma grande produção de retratos de artistas portugueses feito por seus contemporâneos, que assim como no Brasil resolvem, em algum momento, representar o colega de ofício em sinal de homenagem. Identificamos também, outras relações entre artistas brasileiros e portugueses e, ainda conseguimos uma imagem colorida de uma das obras analisadas, que até então somente possuíamos em preto e branco, que contribuiu para o aprofundamento da análise do retrato e a possível identificação do retratado pelo artista representado.

As visitas aos museus e análises das bibliografias consultadas nas frequentes idas às bibliotecas, em especial a Biblioteca Nacional de Portugal, a Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian, a biblioteca da Universidade Autónoma de Lisboa, assim como a biblioteca da Faculdade de Letras e da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa e também às bibliotecas de museus como o Museu Nacional de Arte Antiga, a Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves, o Museu do Chiado e o Museu Soares dos Reis em Porto, as quais permitiram a descoberta de alguns materiais e a própria noção que o estudo do retrato de artista ou ao menos o interesse pelo tema no contexto português já existe há algum tempo. Encontramos um material intitulado “Retratos de artistas no Museu Nacional de Soares dos Reis”, de 1946, produzido pelo próprio MNSR, em que estão alguns dos autorretratos e retratos de artistas mais importantes da coleção e um breve texto sobre a vida e obra do artista responsável pelo retrato ou do retratado.

Ressaltamos, assim, a nossa aproximação com o universo artístico português, com os pintores vinculados ao romantismo, mas principalmente com os naturalistas e, dentre eles,

destacam-se os artistas participantes do Grupo do Leão. Acreditamos que alguns destes artistas marcaram a questão do retrato de artista em Portugal e possibilitaram um impulso semelhante pela representação do “eu artista” para as novas gerações. Como ocorreu no Brasil e em outros países, muitos destes artistas estudaram no exterior, por meio de bolsas ou com recursos próprios. Um destino comum para esse aperfeiçoamento era a França e, nesta perspectiva, nossas pesquisas de campo em Paris e Madri ganham grande relevância, pois além de ampliarmos nossa bibliografia acerca da temática do retrato, do autorretrato e do ateliê do artista também tivemos a oportunidade de visitar museus centenários e consagrados, assim como museus de artistas situados em suas próprias residências; ao circular pelos cômodos destas propriedades, acessamos o ateliê do artista e observamos telas, cavaletes, materiais e objetos do ofício, que proporcionaram uma experiência única de estudo, no local em que retratos e autorretratos de artistas foram realizados.

Em nosso período de pesquisa no exterior, na visita a Madri e a Paris, tivemos contato com obras e bibliografias pertencentes aos museus e bibliotecas que contribuíram para o desenvolvimento de nossa pesquisa, como a Biblioteca Nacional de España – Sede de Recoletos, a Biblioteca y Centro de Documentación – Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, a Biblioteca del Museo Nacional del Prado e a Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art (INHA). Nestes locais, coletamos materiais para o aprofundamento de temas como o autorretrato, o ateliê do artista, a representação do dândi e demais assuntos caros à pesquisa. Nesse sentido, destacamos que foi fundamental a viagem de campo para o avanço de nossa investigação, assim como a oportunidade única de visita aos museus de artistas como o Museo Sorolla, em Madrid e o Musée national Jean-Jacques Henner, na França. O acesso ao ateliê destes reconhecidos artistas foi certamente marcante para a nossa pesquisa e uma experiência pessoal relevante, principalmente por estar naquele momento imersa no ambiente, que nos últimos dois anos tornou-se foco de estudo.

Gostaríamos também de apontar alguns aspectos para a leitura dessa dissertação, que se relacionam com as decisões tomadas para a construção do texto resultante da pesquisa. A primeira delas diz respeito à tradução das referências citadas ao longo do texto, pois consideramos ser importante uma leitura continua e, para eventuais consultas, preservamos nas notas os trechos no idioma original; optamos também por conservar a grafia presente nos excertos de periódicos da época, a fim de possibilitar ao leitor uma visão sobre as críticas da maneira como elas circularam no período, com as expressões da época e, por último, organizamos as imagens mencionadas ao longo do texto em um caderno de imagem separado e de caráter acadêmico, de forma que o leitor possa acompanhar a leitura e visualizar as obras

mencionadas, assim como compará-las com as indicadas ou com outras que lhe parecerem interessantes.

A seguir, percorreremos as divisões formuladas para organização do texto dessa dissertação e o percurso trilhado para alcançarmos os objetivos propostos. Para nos aproximarmos de nossos objetos de investigação, os retratos de artistas no ateliê feito por seus contemporâneos no Brasil, consideramos como um método inicial o estudo das representações da figura do artista e do espaço do ateliê na História da Arte, a fim de compreender as origens ou tradições vinculadas a estes temas. Por esse motivo, esse assunto será o enfoque de análise de nosso primeiro capítulo *A figura do artista e o espaço do ateliê: questões acerca de suas representações na História da Arte*, que se divide em quatro tópicos. Na primeira parte, *O ateliê: mais que um espaço de trabalho, um tema em discussão*, trabalharemos com questões relativas à ampla fortuna crítica acerca do tema do ateliê do artista, entenderemos o significado do termo “ateliê” e os vocábulos correspondentes a essa palavra em outros idiomas, os quais revelaram as múltiplas faces do ateliê, já evidenciadas por artista há séculos. Por conseguinte, discutiremos também as representações de sua figura na arte, tendo como fonte as histórias, mitos ou lendas de Apeles, Pigmalião e Galatéia e de São Lucas. A seguir, em *As representações de São Lucas pintando a Virgem e o Menino: a imagem do artista em meio ao ofício e no espaço do ateliê*, conheceremos a tradição da representação de São Lucas pintando a Virgem com o Menino e as formas existentes de reelaboração desta lenda pelos artistas, as quais levaram alguns deles a incluírem a própria imagem na cena, como São Lucas – padroeiro dos pintores - inserindo-se, assim, em uma cena sagrada no espaço do ateliê do artista. Cabe destacar que esse tema também foi frequentado por artistas brasileiros, existindo ainda uma obra nessa temática realizada por um pintor nacional. Com base nestes aspectos, a temática das representações de São Lucas retratando a Virgem e o Menino interessa-nos, na medida em que apresenta o ambiente do ateliê e a imagem de um pintor em meio ao ofício, cercado dos objetos de sua profissão, inaugurando, de certa maneira, a questão relativa ao artista em meio ao ofício no espaço do ateliê. Na seção seguinte, *A questão do autorretrato: a perpetuação da imagem do artista*, veremos uma análise sobre a figura do artista e da representação de sua imagem, possivelmente desencadeada da mudança do *status* do artista a partir do Renascimento, que lhes atribuiu prestígio e inserção na sociedade do período. Tal mudança nos valores sociais e culturais culminou em uma profusão de autorretratos, realizados por vários motivos, às vezes profissionais ou pessoais. O interesse dos artistas de se autorrepresentarem como tal, será trabalhado na última parte do primeiro capítulo. No tópico *O ateliê como tema: quando o artista se apresenta como tal*, veremos algumas

autorrepresentações de artistas no ateliê, quando ele se assume como artista e resolve incluir os materiais utilizados para o ofício em seu autorretrato. Nessas composições, entre elas algumas brasileiras, vemos um ateliê com telas, cavaletes, estudos, pincéis, paletas, gessos, esculturas, entre outros atributos relacionados à figura de um pintor ou escultor, que certificariam, assim, sua profissão.

O tema do ateliê do artista e as discussões que este ambiente fornece nos permitiu desenvolver também o segundo capítulo intitulado *O ateliê do artista: espaço de trabalho e de sociabilidade*, que também se desdobrará em quatro seções. Na primeira delas intitulada *Os romances de ateliê: a literatura e o interesse pelo “espaço” do artista*, dialogaremos com outras questões, para além da obra de arte, como a literatura e o universo de romances em que o ateliê do artista faz-se cenário, incluindo nessa análise um romance nacional. Perceberemos como na literatura a imagem da vida e obra do artista apresenta um caráter diverso àquele das telas que o representam no ateliê. A seguir, em *Colecionar imagens de artistas: as fotografias de artistas brasileiros no ateliê*, veremos o “gosto” dos artistas de serem fotografados no ateliê, a circulação destas imagens e a própria composição de álbuns com estes registros. Na seção *Visitas aos ateliês dos artistas brasileiros na crítica de arte e nos periódicos da época*, abordaremos o interesse da imprensa da época em publicar notas e matérias em que protagonizavam como enfoque as visitas aos ateliês dos artistas. Tais materiais forneciam, ao longo do texto, descrições e imagens de como seriam estes ambientes e quais eram as dinâmicas que os artistas desempenhavam neste espaço, para além de seu ofício. No último tópico do segundo capítulo, *Geografia de ateliê dos artistas brasileiros: mapeamento dos endereços de seus espaços de trabalho*, estabeleceremos uma geografia e/ou topografia dos ateliês dos artistas brasileiros estudados, tendo em vista a localização e proximidade de ateliês dos artistas do período, as quais forneceram subsídios para pensarmos nas relações e no convívio nutrido entre eles, que em algum momento realizaram retratos de seus companheiros no espaço do ateliê.

Todas essas questões fornecerão ferramentas para compreendermos a representação daquele que partilha do mesmo ofício e, conseqüentemente, aos retratos que compõem nosso objeto de estudo nessa dissertação de mestrado. À vista disto, o terceiro capítulo *A elegância em meio ao ofício: a representação de artistas brasileiros como dândis*, foi reservado para análise dos retratos de artistas brasileiros no ateliê representados como dândis, onde apresentaremos cinco retratos e dialogaremos com demais obras inseridas no contexto, sendo elas realizadas pelo retratista ou retratado, assim como por contemporâneos nacionais ou estrangeiros.

A investigação destas obras levou à construção de uma narrativa em que a imagem do artista elegante no ateliê, tendo os atributos do ofício destacados, se vincula ao dandismo e a toda sua tradição de representação. Para isto, no primeiro tópico de estudo *Dândis: a elevação da persona do artista*, olharemos para a terminologia dândi, a fim de compreender como sua figura esteve presente na cultura e sociedade do século XIX, tendo em vista que importantes representantes estiveram presentes em seguimentos como a literatura, assim como nas artes e ofereceram um modelo de elegância para a época.

Como metodologia de estudo, partimos de uma construção de textos individuais acerca de cada um dos retratos brasileiros e por meio deles identificamos especificidades que os relacionam. Desenvolvemos, assim, dois tópicos de estudo: o primeiro aborda a circulação do artista na Europa, seu período de formação, no qual alguns artistas se autorretrataram elegantemente no ateliê e o segundo analisa as relações travadas entres mestres e alunos na ENBA reveladas através da representação do artista bem vestido no ateliê.

Nesse sentido, veremos em *A circulação do artista na Europa: formação e legitimação pelo retrato*, como alguns artistas foram representados por colegas em seu período de estudo no exterior, período esse que representava um grande avanço para a carreira dos jovens pintores, sendo este recordado através de retratos feito por um artista conterrâneo, que como ele também estaria iniciando ou finalizando seu período de estudo no exterior. Após o período de estudo, tendo aproveitado as oportunidades disponíveis no exterior e de posse do prestígio desse feito, grande parte destes artistas ocuparam cargos de ensino no Rio de Janeiro e, na posição de mestres, também realizaram retratos de colegas da docência ou de discípulos. Esse será o enfoque de análise da última seção do terceiro capítulo intitulada *Os mestres da Escola Nacional de Belas Artes na representação do artista*. Em comum, veremos que, nestes retratos, é celebrada a elegância do artista retratado; eles aparecem no ateliê com os objetos do ofício nas mãos, mas vestindo-se como uma personalidade de seu tempo.

O quarto capítulo, *Trabalho de artista: a representação de artistas brasileiros no ateliê e em meio ao ofício*, detém-se no último grupo de obras, composto pelos retratos de artistas no ateliê em meio ao ofício. Na análise desses retratos, foi possível apontarmos relações entre alguns deles devido a grande maioria tratar-se de autoria do mesmo artista. À vista disto, construímos três tópicos de análise que investigam a produção destes retratos. No primeiro, *A mulher artista e o retrato coletivo*, veremos os aspectos relativos à representação de mulheres artistas numa obra que apresenta duas pintoras trabalhando no ateliê; uma delas aparece pintando um nu feminino, enquanto dois homens somente as observam. Uma inversão de papéis para época, em que as mulheres ainda enfrentavam barreiras no campo artístico.

Nesse sentido, discutiremos aspectos sobre a profissionalização artística feminina, assim como o contexto pessoal por trás da realização desta obra. Na parte intitulada *Homenagem ao escultor em seu ateliê: crítica e defesa no retrato de Eduardo de Sá*, compreenderemos como um obra que originou crítica e desconfiança pode ter motivado a realização deste retrato, no qual o artista aparece em meio ao ofício afirmando sua capacidade como escultor. Por fim, no último tópico de análise do quarto capítulo intitulado *Arthur Timótheo da Costa e a representação do pintor no ateliê*, abordaremos as várias obras que o artista realizou neste tema. Estas versam sobre sua autorrepresentação, a representação de um pintor anônimo no ateliê e de demais composições que tematizam o espaço de trabalho do artista, colocando-o no patamar de um mestre nesse seguimento.

Por fim, cabe destacarmos algumas questões que chamaram nossa atenção no decorrer desta pesquisa e revelaram como os artistas brasileiros eram próximos de seus contemporâneos. Veremos que eles faziam parte de um grupo de caráter moderno, o qual também se estenderia aos pintores estrangeiros que estabeleceram relações. Seus retratos feitos por outros demonstram essa ligação e também afirmam a importância do ateliê como cenário de representação, tendo em vista que este espaço é o lugar chave para que tudo isso ocorra. O ateliê foi o local de criação, moradia, convívio e de muitos outros aspectos que procuramos evidenciar ao longo desta dissertação. Esperamos que, ao fim de sua leitura, tenhamos demonstrado a importância dos retratos de artistas no ateliê traçados pelos pincéis de seus contemporâneos para o estudo de questões relativas à arte brasileira de fins do século XIX e início do século XX, principalmente no que diz respeito aos artistas retratados e aos seus retratistas que originaram o interesse da realização dessa pesquisa.



## **CAPÍTULO 1 – A figura do artista e o espaço do ateliê: questões acerca de suas representações na História da Arte**

Para ingressarmos em nosso tema de pesquisa, pautado na questão do retrato e no ateliê do artista, far-se-á necessário um recuo no tempo, a fim de tomarmos contato com as possíveis origens de representações do espaço do ateliê do artista, assim como de sua figura na arte, isto é, a imagem do artista ou possivelmente de seu retrato. Como afirma Enrico Castelnuovo, sabe-se que o gênero do retrato foi um dos mais difundidos e trabalhados pelos pintores ao longo dos séculos, e mesmo sem ocupar o topo na hierarquia dos gêneros, popularizou-se e tornou-se objeto de desejo em diferentes épocas. Artistas realizaram retratos de doadores, civis, individuais, de corte, de Estado, coletivos ou de grupos, autorretratos, dentre outros<sup>7</sup>, de acordo com encomendas, como homenagens ou para sua própria afirmação social e cultural.

Neste conjunto, interessa-nos um tipo específico de retrato: a representação de pintores e escultores no ateliê feito por outro artista. Estas figuras foram retratadas por seus pares em ateliês posando elegantemente ou trajando jalecos durante o ato de pintar ou esculpir. Também foram retratados coletivamente, ao lado de outros artistas, de comitentes ou de amigos. Tais representações revelam as intenções de quem os realizam e também a forma como eles deveriam aparecer nas composições, recebidos pela sociedade e pela crítica do período.

Com base nestes aspectos, abordaremos ao longo deste primeiro capítulo, questões relativas à ampla fortuna crítica acerca do tema do ateliê do artista; assim como discutiremos as representações de sua figura na arte e alguns de seus mitos, retomando sua tradição e as formas como ele se representa, principalmente no ateliê. Tal imersão nos levará à temática de São Lucas pintando a Virgem e o Menino; às questões sobre o autorretrato e à perpetuação da imagem do artista, e ainda as autorrepresentações no ateliê, quando ele se assume como artista. Nesse sentido, iniciaremos abordando um tema que permeia toda a pesquisa – o ateliê do artista – e a grande repercussão e interesse que este espaço desperta.

---

<sup>7</sup> Castelnuovo aborda uma variedade de retratos em: CASTELNUOVO, 2006.

### 1.1. O ateliê: mais que um espaço de trabalho, um tema em discussão

Foi nos séculos XVI e XVII que ocorreu uma distinção na noção de ateliê, conforme apontou Bertrand Tillier<sup>8</sup>. Houve uma mudança no *status* do artista, em sua própria imagem e, consequentemente, seu “espaço” de trabalho e criação também despertou atenção. Contudo, antes de nos aventurarmos em demais questões é importante apontar o significado/noção da palavra ateliê ao longo dos tempos em diferentes regiões e em idiomas distintos.

Alguns autores se dedicaram a trabalhar, em seus textos, a semântica da palavra ateliê e apontam variações para o significado da palavra no decorrer dos anos e de acordo com os idiomas de cada região. Este é o caso de Pascal Griener em seu artigo “*La notion d’atelier de l’Antiquité au XIXe siècle: chronique d’un appauvrissement sémantique*”<sup>9</sup>. O autor não se dedica somente a investigar a palavra e suas derivações de tradução, como também busca, de acordo com sua ideia, dialogar com a filologia, historiografia, história cultural e também com o estruturalismo.

A palavra “ateliê” no idioma português é derivada do francês “atelier” e de acordo com o dicionário seria:

1 local onde artesãos ou operários trabalham em conjunto, numa mesma obra ou para o mesmo indivíduo; oficina [...] 2 local preparado para a execução de trabalho de arte, fotografia etc.; estúdio [...] 3 [...] grupo de artistas, assistentes e aprendizes que trabalham sob a direção de um mestre artista ou artesão [...] fr. *atelier* ‘lugar onde um artista trabalha (a madeira)’<sup>10</sup>.

Nesse sentido, além da relação já apontada com o termo em francês, também identificamos no seu significado outras duas palavras “oficina” e “estúdio”, que em idiomas distintos são o vocábulo correspondente à palavra ateliê.

Segundo Tillier, o termo em francês deriva da palavra “*astelle*” que significa “lascas de madeira – [...] o que resta do material esculpido após o trabalho ter sido executado e extraído da oficina.”<sup>11</sup>. Nesta mesma direção, Griener aponta que o termo definiria o “lugar onde um artesão trabalha a madeira”<sup>12</sup> e que no século XIV a palavra “*astelier*” aparece como sinônimo de “*officina*”<sup>13</sup>, sendo que está última vincula-se à língua latina<sup>14</sup>. Jan Blanc e

<sup>8</sup> TILLIER, 2014, p. 40.

<sup>9</sup> GRIENER, 2014, pp. 13-26.

<sup>10</sup> HOUAISS; VILLAR, 2009, p. 212. Grifo nosso.

<sup>11</sup> Trecho original: “*copeau de bois [...] ce qui subsiste de la matière ciselée après que l’oeuvre e été exécutée et extraite de l’atelier.*” TILLIER, 2014, p. 40. Tradução nossa.

<sup>12</sup> Trecho original: “*le lieu où un artisan travaille le bois*”. GRIENER, 2014, p. 15. Tradução nossa.

<sup>13</sup> Trecho original: “*au xive siècle apparaît le terme astelier, synonyme d’officina*”. GRIENER, 2014, p. 15. Tradução nossa.

<sup>14</sup> Trecho original: “*Le terme qui domine le champ de la langue latine est Officina*”. GRIENER, 2014, p. 14. Tradução nossa.

Florence Jaillet indicam que no século XVI, o termo em francês se estende “a todos os locais de produção de artistas”<sup>15</sup> e não somente ao “local de trabalho da madeira”<sup>16</sup>.

Na Itália, de acordo com Michael Cole e Mary Pardo “[...] até o final do século XVII, os italianos chamavam a loja do artista de *bottega*, ou simplesmente de *stanza*, e usavam o ‘studio’ principalmente para designar o quarto, ou mesmo a mesa, onde o *scholar* se sentava.”<sup>17</sup>. Nesta mesma direção, Lucy Peter diz que “Na Itália, o termo ‘studio’ tradicionalmente denotava um lugar de estudo, enquanto os termos *bottega* ou *stanza* eram usados para descrever o espaço em que os artistas produziam mais do que o seu trabalho”<sup>18</sup>. Griener aponta ainda que a *bottega*<sup>19</sup> também poderia ser compreendida “como uma área de venda tanto quanto de produção”<sup>20</sup>; já “o termo *studio* saiu naturalmente do vocabulário humanista: é baseado num paralelo entre o pintor e o poeta ou o filósofo, ou seja, ele tenta valorizar o artista dando-lhe a dignidade ligada às artes liberais.”<sup>21</sup>. Percebemos, assim, que as terminologias para o espaço de trabalho do artista também buscavam dignificar o ateliê. Nesta linha de pensamento, Tillier aborda que o “*Studio* e o *studiolo* derivam do latim *studium*, que se refere à atividade intelectual das artes liberais.”<sup>22</sup>. Já Peter menciona que até o século XIX, a palavra “studio” não era empregada no idioma inglês para descrever o espaço em que os artistas pintavam, que corresponderia a “painting room”<sup>23</sup>. Giles Waterfield<sup>24</sup>, também indica a mudança no significado da palavra “studio” ao longo dos séculos, de um local de estudo privado, para um espaço com outros significados. Aqui também podemos apontar o próprio caráter de ensino ou de “escola” adotado no *atelier-école* ou o caráter de reunião de um grupo interessado em algum tema presente em *workshop*.

<sup>15</sup> Trecho original: “à l’ensemble des lieux de production des artistes.”. BLANC; JAILLET, 2011, p. 7. Tradução nossa.

<sup>16</sup> Trecho original: “*lieu de travail du bois*”. Idem. Tradução nossa.

<sup>17</sup> Trecho original: “until the late seventeenth century, Italians called the artist’s shop a *bottega*, or simply a *stanza*, and used ‘studio’ primarily to denote the room, or even the desk, where the scholar sat.”. COLE; PARDOE, 2005, p. 3. Tradução nossa.

<sup>18</sup> Trecho original: “In Italy the term ‘studio’ traditionally denoted a place of study while the terms *bottega* or *stanza* were used to describe the space where artists produced most of their work.”. PETER, 2016, p. 100. Tradução nossa.

<sup>19</sup> Para saber mais ver: CAMESASCA, 1966.

<sup>20</sup> Trecho original: “comme un espace de vente, autant que de production”. GRIENER, 2014, p. 15. Tradução nossa.

<sup>21</sup> Trecho original: “Le terme *studio* ressortit tout naturellement au vocabulaire humaniste : il repose sur un parallèle entre le peintre et le poète ou le philosophe, c’est-à-dire qu’il tente de rehausser l’artiste en lui conférant la dignité attachée aux arts libéraux.”. GRIENER, 2014, p. 18. Tradução nossa.

<sup>22</sup> Trecho original: “*Studio* et *studiolo* dérivent du latin *studium*, qui renvoie à l’activité intellectuelle des arts libéraux.” TILLIER, 2014, p. 40. Tradução nossa.

<sup>23</sup> Trecho original: “The word ‘studio’ itself, as a term to describe a place where artists painted, did not come into English use until the nineteenth century: prior to this it was more commonly referred to as the ‘painting room’”. PETER, 2016, p. 100. Tradução nossa.

<sup>24</sup> WATERFIELD, 2009, p. 1.

Nesse sentido, a ampla noção que abarca o vocábulo ateliê torna difícil a sua sintetização em um único significado. À luz desta consideração, Alain Bonnet esclarece:

[...] a palavra ‘ateliê’ não tem, pelo menos em francês, uma definição exata e, dependendo do contexto, pode significar tanto o local de trabalho quanto uma comunidade de artistas reunidos por valores compartilhados ou junto a um determinado tipo de ensino. Nesse sentido, o ateliê partilha a ambiguidade da palavra ‘escola’, que remete, da mesma forma, tanto a um local de aprendizagem quanto a uma comunidade estilística.

Por outro lado, a referência ao ateliê do artista também supõe um interesse por sua organização material, sua localização na cidade, os personagens que o frequentam, do estudante ao patrão, do *massier* ao modelo, sem contar os objetos e as ferramentas que compõem o cenário.<sup>25</sup>

Interessa-nos investigar as múltiplas facetas do ateliê, tendo em vista a representação do espaço pelos artistas há séculos, como observaremos no próximo tópico em uma série de imagens de São Lucas pintando a Virgem e o Menino, ou ainda na representação da anedota de Apeles. De acordo, com Tillier:

Erguido como um templo de visões celestes e de inspiração do erudito pintor, o ateliê contribui para o enobrecimento da imagem e do estatuto do artista. Se, na Renascença, o processo é cristalizado na figura de São Lucas, ele também está ativo em torno dos lendários episódios voltados a Apeles - um artista que Vasari distingue do artesão, um ‘iniciado oposto ao leigo’, [...] As anedotas que cercam a fabulosa reputação de Apeles forneceram muitos episódios aos pintores, que cristalizaram duradouramente a cena fundadora onde Alexandre lhe oferece a ele a bela Campaspe. Este episódio localizado no ateliê mostra como um artista é homenageado por um príncipe, a ponto de se tornar amante da amante deste último, elevando-se ao nível dos maiores e mais poderosos. Ao receber o dom de Alexandre, Apeles simboliza as honras principescas concedidas à arte e ao enobrecimento da pintura. De muitas maneiras, Apele é o equivalente pagão de São Lucas; seu ateliê palatino é o lugar onde, ao mesmo tempo em que há a oferta do príncipe, ele recebe a revelação da beleza que aplicará em seguida à pintura [...]<sup>26</sup>

Essa passagem relativa a “Apeles, o pintor por excelência”<sup>27</sup> nos interessa ao lidarmos com a discussão do ateliê e a representação do artista neste espaço. Para Robert Bared e Natacha Pernac, ele se tornou um “Arquétipo do pintor, a figura de Apeles, retratista de

<sup>25</sup> BONNET, 2018, pp. 167-169.

<sup>26</sup> Trecho original: “*Érigé en temple des visions celestes et de l’inspiration du peintre savant, l’atelier participe à l’anoblissement de l’image et du statut de l’artiste. Si, à la Renaissance, le procédé se cristallise sur la figure de saint Luc, il est aussi actif autour des épisodes légendaires attachés à Apelle – un artiste que Vasari distingue de l’artisan, un << initié opposé au profane >> [...] Les anecdotes entourant la réputation fabuleuse d’Apelle ont fourni nombre d’épisodes aux peintres, qui ont durablement cristallisé la scène fondatrice où Alexandre lui offre la belle Campaspe. Cet épisode situé dans l’atelier montre comment un artiste est honoré par un prince, au point de devenir l’amant de la maîtresse de ce dernier, se hissant ainsi au niveau des plus grands et des plus puissants. En recevant le don d’Alexandre, Apelle symbolise les honneurs princiers accordés à l’art et l’ennoblissement de la peinture. À bien des égards, Apelle est l’équivalent païen de saint Luc: son atelier palatin est le lieu où, en même temps que l’offrande princière, il reçoit la révélation de la beauté qu’il s’appliquera ensuite à peindre [...]*”. TILLIER, 2014, p. 53. Grifo nosso. Tradução nossa.

<sup>27</sup> Trecho original: “*Apelle, le peintre par excellence*”. BARED; PERNAC, 2013, p. 14. Tradução nossa.

Alexandre, habilmente serviu os discursos sobre a posição do artista.”<sup>28</sup>. Essa noção foi absorvida pelos artistas e muitos são exemplos de obras nesta temática, entre elas destacamos duas obras *Apelles peignant le portrait de Campaspe* [Fig. 1.1.1] e *Alexander the Great and Campaspe in the Studio of Apelles* [Fig. 1.1.2.], ambas de Giovanni Battista Tiepolo. Nas duas obras, vemos a representação da anedota de Plínio e na composição temos a eleição do ateliê como cenário, assim como a presença dos atributos do artista – paleta, pincéis, cavalete e tela -. Conforme análise de Bared e Pernac, acerca da primeira obra:

Tiepolo [...] nunca foi retratista; entretanto, ele dá aqui a Apeles suas próprias características. Da mesma forma, a favorita assume a aparência de sua esposa, Cecília, e o pajem africano representa um familiar, seu servo Ali. O ateliê mostra algumas de suas pinturas, incluindo seu *Moïse et le Serpent d'airain*.<sup>29</sup>

Nessa perspectiva, Tiepolo utiliza-se de sua própria imagem para compor a figura de Apeles e ao compor a cena da antiguidade introduz também obras de sua autoria em um visível sinal de promoção de sua arte - já exaltada pelo uso de sua imagem - e pela vinculação de sua *persona* a uma anedota antiga e de grande representatividade na arte.

O mito do ateliê também é cercado por outro conto: o de Pigmaleão e Galatéia. Nele, o escultor se apaixona por sua estatua e após preces, ela é transformada em mulher. Segundo Waterfield

Por muitos anos, os ateliês dos artistas, e o processo criativo que eles consagram, foram cercados por um corpo de mitos. Algumas dessas histórias são antigas, como o conto de Pigmalião, o rei-artista de Chipre que se apaixonou por uma estátua que (pelo menos na versão de Ovídio) ele havia criado. Quando Pigmalião orou a Vênus para que ele pudesse ter uma esposa de igual beleza, a estátua foi transformada em uma mulher (conhecida em algumas versões como Galatéia). [...] A história de Pigmalião, que geralmente é decifrada em um ambiente de corte, mas às vezes no ateliê de um escultor, encapsula a relação entre imagem e realidade, imaginação e substância. É ‘a primeira grande história sobre simulacros na cultura ocidental’: a estátua é um ser com alma e corpo, mas ainda uma fantasia. O fascínio sentido pelo artista pelo que ele criou - possivelmente a imagem em si na qual ele é mostrado e que o espectador contempla - é um elemento recorrente na história do artista e do ateliê.<sup>30</sup>

<sup>28</sup> Trecho original: “*Archétype du peintre, la figure d’Apelle, portraitiste d’Alexandre, servit habilement les discours sur la position de l’artiste. [...]*”. Idem. Tradução nossa.

<sup>29</sup> Trecho original: “*Tiepolo, [...] ne fut jamais portraitiste; il donne pourtant ici à Apelle ses propres traits. De même, la favorite revêt l’apparence de son épouse, Cecília, et le page africain représente un familier, son serviteur Ali. L’atelier représente certaines de ses toiles, notamment son Moïse et le Serpent d’airain.*”. BARED; PERNAC, 2013, p. 15. Tradução nossa.

<sup>30</sup> Trecho original: “*For many years artists’ studios, and the creative process they enshrine, have been surrounded by a body of myth. Some of these stories are ancient tropes such as the tale of Pygmalion, the artist-king of Cyprus who fell in love with a statue that (at least in Ovid’s version) he had created. When Pygmalion prayed to Venus that he might have a wife of equal beauty, the statue was transformed into a woman (known in some versions as Galatea). [...] The story of Pygmalion, who is usually depicted in a courtly setting, but sometimes in a sculptor’s studio, encapsulates the relationship between image and reality, imagination and substance. It is ‘the first great story about simulacra in Western culture’: the statue is a being with soul and*

Nesse sentido, era de se esperar que esse tema fosse amplamente reproduzido pelos artistas. No século XIX, destacamos o exemplar de *Pygmalion and Galatea* [Fig. 1.1.3], de Jean-Léon Gérôme, o qual traz a representação do momento em que a estatua transforma-se em mulher e é arrebatada pelos braços do escultor com um beijo. De acordo com Tillier, Gérôme:

[...] convoca o mito fundador da escultura, que também atua como uma metáfora para o poder do artista demiurgo. Como parte do ateliê identificável com seus objetos ou atributos para o tratamento naturalista, Gérôme revela uma cena de amor, carregada de desejo, que deveria ter permanecido íntima e fora de vista. [...] <sup>31</sup>

O interesse de Gérôme pelo tema certamente não se esgotou em uma única obra, tendo em vista que ele recorreu ao mito outras vezes e, neste processo, chegou até a se autorretratar <sup>32</sup> na cena. Para Tillier: “Gérôme também se representa em seu próprio ateliê, ocupado esculpindo ou pintando estátuas, assimilando-se assim abertamente a Pigmalião [...]” <sup>33</sup>. Nesse parâmetro, a aproximação da figura de Pigmalião e a recorrente reprodução do mito pelos artistas devem ser levadas em consideração na discussão acerca da representatividade do ateliê. Ainda de acordo com autor, o mito de Pigmalião foi “transplantado e atualizado por artistas do século XIX na contemporaneidade de seu ateliê” <sup>34</sup>.

No Brasil, existe um exemplar do mito “Pigmalião e Galatéia” [Fig. 1.1.4] de Lucílio de Albuquerque (1887-1939), que revela a importância do tema também para os artistas nacionais. Na obra de Lucílio, vemos Pigmalião sentado diante de sua estátua em visível rendição à beleza feminina esculpida por suas próprias mãos. Em seu gesto de encantamento e devoção, esquece os objetos de trabalho deixados aos pés da estátua, assim como os resquícios da matéria escultórica que pairam no chão. Ao fundo, no canto direito, avistamos alguns elementos que talvez representem outras peças ou gessos que compunham o ateliê de Pigmalião.

---

*body, but still a fantasy. The fascination felt by the artist for what he has created – possibly the image itself in which he is shown and which the viewer contemplates – is a recurring element in the history of artist and studio.*”. WATERFIELD, 2009, p. 4. Tradução nossa.

<sup>31</sup> Trecho original: “[...] convoque le mythe fondateur de la sculpture qui agit également comme la métaphore de la puissance de l’artiste demiurge. Dans le cadre de l’atelier identifiable à ses objets ou attributs au traitement naturaliste, Gérôme dévoile une scène amoureuse, lourde de désir, qui aurait du rester intime et soustraite aux regards. [...]”. TILLIER, 2014, p. 350. Tradução nossa.

<sup>32</sup> Tratam-se das seguintes obras: *La Travail du marbre*, 1890, conservado no Dahesh Museum of Art, New York; *l’Autoportrait peignant << La joueuse de boules>>*, 1902, conservado no Musée Georges-Garret, Vesoul, France e *La Fin de la séance*, 1896, parte de uma coleção particular.

<sup>33</sup> Trecho original: “Gérôme se met aussi en scène dans son propre atelier, occupé à sculpter ou peindre des statues, s’assimilant ainsi ouvertement à Pygmalion [...]”. TILLIER, 2014, p. 350. Tradução nossa.

<sup>34</sup> Trecho original: “[...] transplanté et actualisé par les artistes du xix siècle dans la contemporanéité de leur atelier”. TILLIER, 2014, p. 349. Tradução nossa.

Neste ponto, entendemos que a tradição de representação do ateliê possui como gênese os mitos, histórias e contos, que são retomados pelos artistas e, neste processo, eles incorporam outras questões, de acordo com suas intenções, como observaremos na temática de São Lucas pintando a Virgem e o Menino. E ainda como aponta Waterfield: “O ateliê é projetado para impressionar os visitantes com seu mobiliário artístico: é uma sala educada e acolhedora, possivelmente organizada pelo artista para esse efeito, usando sua experiência como pintor de cena.”<sup>35</sup>. Nesse sentido, enxergamos o ateliê como local de trabalho, mas também como um espaço para exaltação do artista e controlado por ele. Nesta linha de raciocínio, Christopher S. Wood esclarece que “O ateliê não é apenas um lugar onde a arte é feita: crucialmente, é um lugar onde a arte é feita por um artista. O ateliê é um local de trabalho sob o controle de uma subjetividade criativa. [...]”<sup>36</sup>. Entendemos, assim, que o ateliê existe e sustenta-se devido à necessidade de um artista que o ocupa e o mantém, isto é, o ateliê vincula-se à figura de um artista. Neste tocante, Frédéric Gaussen indica que:

O ateliê é como o envelope do pintor. Mas também é o seu mundo interior. O quarto escuro onde a obra, pouco a pouco, toma forma. É um laboratório de sonhos, povoado por fantasmas de quadros passados e futuros. Quando ele representa seu ateliê, o pintor nos mostra o que está acontecendo em sua cabeça. [...]”<sup>37</sup>

Por esse ângulo, o ateliê deve ser compreendido também para além do espaço de trabalho do artista, tendo em vista os múltiplos usos do ambiente, pois o pintor ou escultor utiliza-o em seu benefício, em favor de sua própria arte. De acordo com Anne Martin-Fugier “O ateliê é certamente uma realidade concreta. Mas na medida em que ele também é uma imagem do artista, devemos levar em conta sua representação. [...]”<sup>38</sup>. Nesse sentido, toda e qualquer representação de um ateliê deve ser analisada, buscando entender o que o artista autorrepresentado ou representado objetivava através da sua imagem no ateliê. Nada era casual ou ingênuo, pois tudo era pensado ou até mesmo encenado. Reforçando essa ideia,

<sup>35</sup> Trecho original: “*The studio is calculated to impress visitors with its artistic furnishings: this is a polite and welcoming room, possibly arranged by the artist for effect, using his experience as a scene painter.*”. WATERFIELD, 2009, p. 14. Tradução nossa.

<sup>36</sup> Trecho original: “*The studio is not just a place where art is made: crucially it is a place where art is made by an artist. The studio is a workplace under the control of a creative subjectivity.* [...]”. WOOD, 2005, p. 36. Tradução nossa.

<sup>37</sup> Trecho original: “*L’atelier est comme l’enveloppe du peintre. Mais c’est aussi son monde intérieur. La chambre noire où l’œuvre, peu à peu, prend forme. C’est un laboratoire de rêves, peuplé des fantômes des tableaux passés et à venir. Lorsqu’il représente son atelier, le peintre nous montre ce qui se passe dans sa tête.*”. GAUSSEN, 2006, p. 106. Tradução nossa.

<sup>38</sup> Trecho original: “*L’atelier est certes une réalité concrète. Mais, dans la mesure où il est aussi une image de l’artiste, il faut tenir compte de sa représentation.*”. MARTIN-FUGIER, 2007, pp. 88-89. Tradução nossa.

Lucy Peter menciona que, no século XIX, ocorreu uma profusão de imagens de ateliês de artistas<sup>39</sup>:

Imagens de artistas em seus ateliês não são de forma alguma uniformes e, embora, em alguns casos, sejam usadas como documentos históricos, sua veracidade é questionável. Por exemplo, enquanto alguns dos objetos incluídos em uma imagem do local de trabalho do artista são os objetos reais usados pelo artista nesse espaço, outros podem ter sido incluídos para sugerir algo sobre o estilo pessoal ou as conquistas artísticas do artista.<sup>40</sup>

Certamente, o poder simbólico do ateliê é inquestionável, tanto que o seu fascínio não se perdeu no tempo e continua presente em exposições e em pesquisas – como esta aqui apresentada – e tantas outras já realizadas. Nessa perspectiva, acreditamos que as palavras de Dominique Bussillet trazem indícios do motivo da permanência dessa temática. Para a autora:

O ateliê é, no início, um lugar onde se ensina e onde se aprende: um mestre oferece seus conhecimentos aos alunos, que se tornam seus aprendizes ou seus discípulos, de acordo com as épocas; alguns permanecerão trabalhadores obscuros dedicados à preparação de telas e decorações, outros por sua vez farão um nome. [...] <sup>41</sup>

Defendemos a ideia que o espaço do ateliê não foi ou que pode ser compreendido como um lugar de passagem e sim de permanência e, acima de tudo, um local de domínio do artista - o seu recinto -, o ambiente em que ele pode trabalhar, ensinar, morar, comercializar sua arte, socializar com amigos, entregar-se a romances, usufruir de momentos familiares, propagar sua imagem por meio de retratos e registros fotográficos, receber visitas de críticos, expor sua arte em uma vitrine de produção exclusiva, entre outras atividades. Essas múltiplas características apontam a importância da temática do ateliê do artista e justificam o próprio interesse pelo espaço, que não se limitou somente à arte e nas muitas representações do espaço – feitas pelo próprio artista ou por um contemporâneo -, como também alcançou outros segmentos, que igualmente demonstraram interesse pela descrição e imersão, pela sua autorrepresentação e a representação do outro. Nesse sentido, foi necessário investigar obras com outras temáticas de ateliê e, ao longo desse processo, chegamos às representações de São Lucas pintando a Virgem com o Menino. Essa tradição foi retomada por muitos pintores que,

<sup>39</sup> Trecho original: “*The nineteenth century witnessed a proliferation of images of the artist’s studio. [...]*”. PETER, 2016, p. 105. Tradução nossa.

<sup>40</sup> Trecho original: “*Images of artists in their studios are by no means uniform and while of some use as historical documents, their veracity is open to question. For example, while some of the props included in an image of the artist’s workplace will be the actual objects used by the artist in that space, others may have been included to suggest something about the artist’s personal style or artistic achievements.*”. PETER, 2016, p. 100. Tradução nossa.

<sup>41</sup> Trecho original: “*L’atelier est, au départ, un lieu où l’on enseigne et où l’on apprend: un maître dispense ses connaissances à des élèves, qui deviennent ses apprentis ou ses disciples, suivant les époques; certains resteront d’obscurs tâcherons voués à la préparation des toiles et des décors, d’autres se feront un nom à leur tour. [...]*”. BUSSILLET, 2015, p. 27. Tradução nossa.



ao trabalharem o tema, chegaram até mesmo a se inserirem na cena, realizando, assim, um autorretrato no espaço sagrado do ateliê.

## **1.2. As representações de São Lucas pintando a Virgem e o Menino: a imagem do artista em meio ao ofício e no espaço do ateliê**

O pintor brasileiro Theodoro Braga (1872-1953) produz, em 1903, a obra *Aparição a São Lucas* [Fig. 1.2.1], parte do acervo do Museu de Arte de Belém, sendo esta, possivelmente, uma das únicas obras deste gênero no Brasil<sup>42</sup>. Para Aldrin Moura de Figueiredo, existiria “uma evidente motivação pessoal”<sup>43</sup> para a composição, sem maiores explicações a respeito, mas pensamos que talvez o pintor quisesse aludir à tradição representativa acerca desta imagem. Na obra, vemos São Lucas de costas e ajoelhado em frente a um grande cavalete, no qual uma tela encontra-se disposta. Trata-se da representação da Virgem com seu manto azul e o grande véu que recai de sua cabeça se prolongando por toda extensão de seu corpo e mesclando-se com as nuvens, sendo envolto também pela névoa celestial que ultrapassa a tela e encobre as cabeças de anjos alados. O Menino aureolado é amparado no colo da Virgem e segura em suas mãos uma espécie de esfera azul, que talvez faça referência ao globo terrestre, diferente da Virgem, que volta seu olhar para baixo em direção a Lucas. Ele mantém seu olhar preso ao observador, enquanto sua mãe segura com a mão direita a aureola oferecida a Lucas. Este, por sua vez, ajoelhasse em sinal de devoção e eleva os braços, incluindo a mão direita com pincel - maravilhado pela aparição celestial. No ambiente, vemos pincéis, tintas, estudos preparatórios e outros objetos do ofício do pintor. De acordo com a assinatura da obra e datação, presente no canto esquerdo inferior, o quadro foi realizado em Roma e, nessa perspectiva, existe a possibilidade do pintor ter se inspirado nas representações italianas que privilegiaram esse tipo de composição.

A temática das representações de São Lucas retratando a Virgem e o Menino interessa-nos, na medida em que apresenta o ambiente do ateliê e a imagem de um pintor em meio ao ofício, cercado dos objetos de sua profissão, inaugurando, de certa maneira, a questão relativa ao artista em meio ao ofício. Tendo em vista que este “cenário” era pouco comum nas representações bíblicas, Bertrand Tillier aponta que “[...] A iconografia do ateliê doméstico é, portanto, associada principalmente a esse desejo de secularizar a figura do pintor-retratista da

<sup>42</sup> Desconhecemos, até o momento, demais representações de São Lucas retratando a Virgem e o Menino realizadas por outros pintores brasileiros.

<sup>43</sup> FIGUEIREDO, 2010, p. 11.

Virgem que é São Lucas, inscrevendo-o entre os pintores da época, para dar à sua figura um valor reflexivo. [...]”<sup>44</sup>. Tal reflexão vinculava-se a toda tradição da representação da temática de São Lucas pintando a Virgem e o Menino, como aponta Emile Mâle:

[...] Os artistas do final da Idade Média já conheciam este tema, mas raramente o representavam. Estes quadros eram ordinariamente de ex-votos de guilda dos pintores ao seu patrono São Lucas. No século XVII, ao contrário, o motivo é tão frequente que o retrato da Virgem chega a ser um dos atributos do evangelista São Lucas. [...]”<sup>45</sup>

Tais representações estão vinculadas à lenda de São Lucas pintando a Virgem e o Menino Jesus, que de acordo com Ludwig Goldscheider também se relaciona com as primeiras autorrepresentações dos pintores:

Segundo a lenda, o Evangelista São Lucas pintou um retrato da Virgem Maria. Por essa razão, os pintores da Idade Média escolheram-no como seu santo padroeiro, e eles, outros artistas e artesãos juntaram-se para formar Guildas de São Lucas. E quando essas guildas dedicaram uma imagem da Virgem, seu patrono foi geralmente representado nela, pintando a Imagem da Virgem e do Menino. Neste motivo da Virgem com São Lucas, o pintor encontrou um pretexto, [...] para apresentar seu próprio retrato; ‘em mescla de autoconsciência e piedade’, ele investia no primeiro pintor cristão com suas próprias características e, assim, apresentava-se ao quadro como um dos principais atores da cena. [...]”<sup>46</sup>

No que diz respeito ainda à lenda de São Lucas pintando a virgem, Hans Belting afirma:

[...] São Lucas, o Evangelista para quem se acreditava que Maria teria posado para um retrato durante sua vida. [...] de quem se sabe ter sido médico, capacitou-se como pintor da Mãe e do Menino Jesus por meio da descrição exata da infância de Jesus em seu Evangelho. Reconhecidamente, essa origem natural e até o olho autêntico do pintor sagrado foram logo considerados insuficientes, de modo que a própria Virgem se encarregou de terminar a pintura ou ocorreu um milagre do Espírito Santo para conferir ainda maior autenticidade ao retrato. Nem todas as imagens da Virgem eram atribuídas a São Lucas; [...] Mas a lenda de São Lucas permaneceu como um importante argumento para sustentar a reivindicação de o

<sup>44</sup> Trecho original: “[...] *L'iconographie de l'atelier domestique est donc principalement associée à cette volonté de séculariser la figure du peintre-portraitiste de la Vierge qu'est saint Luc, en l'inscrivant parmi les peintres du temps, pour conférer à sa figure une valeur réflexive.* [...]”. TILLIER, 2014, p. 44. Tradução nossa.

<sup>45</sup> Trecho original: “[...] *Los artistas del final de la Edad Media conocían ya este tema pero raramente lo presentaban. Estos cuadros eran de ordinario exvotos del gremio de los pintores a su patrón san Lucas. En el siglo XVII, al contrario, el motivo es tan frecuente que el retrato de la Virgen llega a ser uno de los atributos del evangelista san Lucas.* [...]”. MÂLE, 2002, p. 40. Tradução nossa.

<sup>46</sup> Trecho original: “*According to the legend, the Evangelist St. Luke painted a portrait of the Virgin Mary. For this reason the painters in the middle ages chose him as their patron saint, and they and other artists and craftsmen joined in forming Guilds of St. Luke. And when these guilds dedicated a picture of the Virgin, their patron was generally represented in it, painting his Picture of the Virgin and Child. In this motive of the Virgin with St. Luke, the painter found a pretext, [...] for introducing his own portrait; ‘in mingled self-consciousness and piety’ he would invest the first Christian painter with his own features, and thus introduce himself into the Picture as one of the chief actors in the scene.* [...]”. GOLDSCHIEDER, 1937. p. 19. Tradução nossa.

ícone ser um retrato histórico. Ao mesmo tempo, tirou o ícone da esfera da polêmica ao torna-lo dependente da vontade do modelo ou até mesmo do céu.<sup>47</sup>

O autor menciona que, em fins do século VI, não era mais raridade a existência de imagens da Virgem<sup>48</sup> e, no início do século VIII, a lenda de São Lucas pintando a Virgem já era de amplo conhecimento<sup>49</sup>. Contudo, coloca em debate a veracidade desta história, pois:

[...] Se alguém entender a lenda literalmente, poderá se perguntar como São Lucas pode ter retratado o Menino Jesus, que era uma criança antes mesmo de Lucas nascer. Talvez essa inconsistência explique porque a lenda só ganhou aceitação posteriormente. Mas ao mesmo tempo, alguém poderia citar o Evangelho de São Lucas, o qual dá bastante ênfase à infância de Jesus.<sup>50</sup>

Essa discussão faz-se pertinente, pois identificamos uma série de obras em que existe a representação de São Lucas no ateliê pintando a Virgem com o Menino em seu colo, e provavelmente são as primeiras representações do ambiente do ateliê do artista no momento em que este se encontra em meio ao ofício, isto é, pintando o retrato da Virgem com o Menino, em frente ao cavalete com paleta e pincéis em mãos ou desenhando com lápis sobre um pergaminho. Sabemos que muitos artistas, anônimos ou aqueles consagrados, frequentaram esta temática amplamente popular. De acordo com Joanna Woodall:

[...] Muitos artistas pintaram o tema, no qual a Virgem e o Menino são entendidos como a imagem espelhada da beleza ofuscante de Deus; diferente e ainda o mesmo. Tais imagens definem a auto-realização do artista em termos de envolvimento devoto com a natureza como a encarnação da criação divina. A Virgem e o Menino proporcionaram, então, uma forma de natureza - e uma figura cristã para a pintura - que, embora fosse uma inversão não era uma distorção grosseira da perfeição divina. Esse era o modelo ou 'outro' através do qual o artista vivo e sua arte podiam se aproximar do ideal por imitação.<sup>51</sup>

Nesta mesma direção, Robert Bared e Natacha Pernac apontam que: “O retrato da Virgem Maria ao natural por São Lucas fornece um protótipo sagrado para o tema ‘o pintor e seu modelo’, Lucas pintor a serviço de um modelo único, e Maria modelo vivo de um único

<sup>47</sup> BELTING, 2010, p. 62.

<sup>48</sup> BELTING, 2010, p. 70.

<sup>49</sup> Idem. Contudo, não sabemos com precisão onde ela haveria surgido, pois conforme Belting: “A questão do lugar em que a lenda de São Lucas se originou, tendo em mente a disparidade entre Oriente e Ocidente quanto às respectivas obras e lendas, ainda não está resolvida. [...]”. BELTING, 2010, p. 89.

<sup>50</sup> BELTING, 2010, p. 71.

<sup>51</sup> Trecho original: “[...] *Many artists depicted the theme, in which the Virgin and Child are understood as the mirror image of God's blinding beauty; different and yet the same. Such pictures define the artist's self-realisation in terms of devout engagement with nature as the incarnation of divine creation. The Virgin and Child provided, then, a form of nature - and a Christian figure for Painting - that although an inversion was not a gross distortion of divine perfection. This was the model or 'other' through which the living artist and his art could approach the ideal by imitation.*”. WOODALL, 2005. p. 19. Tradução nossa.

pintor.”<sup>52</sup>. Nesse sentido, destacaremos alguns exemplos significativos desta representação para além do exemplo brasileiro mencionado no início desta análise.

Segundo Guy Bauman em “Early Flemish Portraits 1425-1525”<sup>53</sup>, as representações de São Lucas pintando a Virgem com o Menino de Rogier van der Weyden foram muito populares na Flandres do século XV, tendo a composição visível inspiração na obra *La Vierge du chancelier Rolin* [Fig. 1.2.2], de Jan Van Eyck<sup>54</sup> como podemos observar através do posicionamento dos personagens no primeiro plano, na arquitetura composta por pilastras e no plano de fundo que coloca em evidência a paisagem com destaque para uma delimitação da cidade em princípio de urbanização. O trabalho de Rogier van der Weyden *St Luke Drawing the Portrait of the Madonna*, possui algumas versões, tais como a do Museum of Fine Arts de Boston [Fig. 1.2.3], a do Groeninge Museum, em Bruges [Fig. 1.2.4] e a versão conservada no The Hermitage, em São Petersburgo [Fig. 1.2.5]. Nestas versões, observamos São Lucas no canto direito e em primeiro plano, com o joelho direito apoiado em uma almofada sobre o chão, enquanto o esquerdo permanece semidobrado em meio ao acúmulo de tecido vermelho de sua volumosa veste; à sua frente, vemos a Virgem sentada amamentando o Menino que repousa seu colo, seu rosto permanece voltado ao Menino nu em seu braço que, por sua vez, retribui o olhar em uma espécie de conexão distante do tempo e do momento em que São Lucas retrata sobre o pergaminho a popular representação da Virgem com o Menino.

Certamente, este modelo inspirou outras obras, como é o caso de *St. Luke Drawing the Virgin and Child* [Fig. 1.2.6], atribuída ao ateliê de Dieric Bouts the Elder, recentemente adquirida pelo The Bowes Museum<sup>55</sup>, no Reino Unido. Na composição, vemos referência à obra de Weyden, no posicionamento de São Lucas e da Virgem e também na presença da perspectiva na composição da paisagem ao fundo. Todavia, notamos algumas modificações, como a localização do Menino no colo da Virgem que, na obra de Bouts, aparece repousando sobre o braço esquerdo da Virgem, ao contrário da obra de Weyden, e ainda não vemos a Virgem amamentando o Menino como foi observado anteriormente. Ela, por sua vez, segura em sua mão direita um elemento pouco identificável até o momento, mas que alude à

<sup>52</sup> Trecho original: “*Les portraits sur le vif de la Vierge par saint Luc fournissent un prototype sacré au thème du <<peintre et son modèle>>, Luc peintre au service d'un seul modèle, et Marie modèle vivant d'un seul peintre.*”. BARED; PERNAC, 2013, p. 194. Tradução nossa.

<sup>53</sup> BAUMAN, 1986, p. 5.

<sup>54</sup> BAUMAN, 1986, p. 6.

<sup>55</sup> Ver: <<http://thebowesmuseum.org.uk/Collections/Explore-The-Collection/By-Collection/Bouts/ArtMID/5557/ArticleID/244/CVAC-Study-Day-St-Luke-Drawing-the-Virgin-and-Child-Constructing-Narratives>>.

brincadeira entre mãe e filho como fora observado por Bonafoux: “A Virgem está brincando com a criança, a quem Dirk Bouts como São Lucas, em 1455, está pintando.”<sup>56</sup>.

Acreditamos que os exemplos acima mencionados apresentam uma representação singela de São Lucas como pintor, tendo ele na mão esquerda somente um pergaminho e um instrumento pontiagudo na outra para eternizar o contorno da Virgem e do Menino. Contudo, temos também aquelas representações de São Lucas pintando o retrato da Virgem em que a figura do artista apresenta outros elementos vinculados diretamente aos atributos do ofício, como a presença de cavaletes com telas, pincéis e tento, elementos definidores desta temática artística – ou deste novo gênero - nos séculos seguintes. Neste grupo, estão as obras de *St Luke Painting the Virgin* [Fig. 1.2.7], de Derick Baeger; *Lukas malt die Madonna* [Fig. 1.2.8] do Meister des Augustiner-Altars e *St Luke Painting the Virgin's Portrait* [Fig. 1.2.9], de Lanceloot Blondeel, das quais observamos, com algumas variações, a representação da Virgem com o Menino à esquerda, e São Lucas, à direita, retratando-os na tela disposta no cavalete à sua frente, tendo pincéis e paleta em mãos.

Naturalmente, a representação dos objetos relativos ao ofício de um pintor – paleta, pincéis, cavalete, tela - aparecem em evidência na composição de outras obras relativas à temática de São Lucas pintando a Virgem, que igualmente mencionaremos. Estas possuem algumas modificações, como a mudança no posicionamento da Virgem e de São Lucas, passando ele a ocupar o lado direito<sup>57</sup>, local até então reservado para a Virgem nas obras acima mencionadas. Neste conjunto, estão obras como *Saint Luke Painting the Virgin and Child* [Fig. 1.2.10], do Master of the Holy Blood; *Saint Luke Drawing the Virgin and Christ Child* [Fig. 1.2.11], de Girolamo da Carpi; *Saint Luc peignant la Vierge* [Fig. 1.2.12], de Coecke van Aelst Pieter; *St. Luke Painting the Virgin* [Fig. 1.2.13], de Maerten van Heemskerck; *St Luke Painting the Virgin Mary* [Fig. 1.2.14], de Marten de Vos e ainda as gravuras de *Saint Luke Painting the Virgin*, [Fig. 1.2.15 e Fig. 1.2.16], de Dirck Vellert. Destacamos que a existência destas gravuras talvez aponte uma circulação destas imagens e sua ampla divulgação em várias regiões, devido à possibilidade de realização de tiragens de uma mesma imagem e o baixo custo de aquisição da peça, deixando-as, portanto, mais conhecidas.

A representação de São Lucas pintando a Virgem também figurou em painéis ou retábulos, possivelmente pertencentes a trípticos devido ao seu formato vertical e estreito, como é o caso de *Der Evangelist Lukas malt Maria* [Fig. 1.2.17], de Hinrik Bornemann, que

<sup>56</sup> Trecho original: “*The Virgin is playing with the child, whom Dirk Bouts as St. Luke, in 1455, is painting.*”. BONAFOUX, 1985, p. 49. Tradução nossa.

<sup>57</sup> Não encontramos informações sobre o motivo dessa mudança de direções.

de acordo com Pascal Bonafoux, Bornemann se autorrepresenta “aos pés de São Lucas, implora o espectador do retábulo por suas orações.”<sup>58</sup>. Destacamos também outros painéis individuais, que desconhecemos a figuração de suas alas laterais ou centrais, dentre eles *Saint Luke painting the Virgin* [Fig. 1.2.18], de Gabriel Mälesskircher e *Saint Luke painting the Virgin and Child* [Fig. 1.2.19], de Quinten Massys, que em comum apresentam a imagem de São Lucas sentado em frente ao cavalete pintando o retrato da Virgem e do Menino, em um espaço que possivelmente seja um ateliê<sup>59</sup>.

Essa representação isolada de São Lucas pintando a Virgem e o Menino, mas sem a presença dos retratados na composição, apresenta características do que pode ser compreendido como o momento de criação divina do evangelista, em que este aparece sozinho em um espaço que podemos vincular a um ateliê em meio à realização do retrato da Virgem e do Menino, ou seja, no momento de inspiração divina ou celestial e igualmente seu momento criativo. Pertencentes a esse segmento, estão obras como *São Lucas retratando a Virgem* [Fig. 1.2.20], de Hugo van der Goes; *Saint Luke Painting the Virgin and Child* [Fig. 1.2.21], de El Greco e *St Luke painting the Virgin* [Fig. 1.2.22], de um artista desconhecido, mas com traços característicos de obras do período medieval e também gravuras como *St. Luke Painting the Virgin* [Fig. 1.2.23], de Claude Mellan e *Saint Luke Painting the Virgin* [Fig. 1.2.24], de Georg Anton Urlaub.

O contexto de divindade e a representação de elementos celestiais em volta da figura da Virgem e do Menino também aparece em algumas obras de São Lucas retratando a Virgem, em especial a presença de anjos, nuvens ao redor da Virgem ou ocupando o espaço de pedestais, assim como luzes celestiais em seu em torno. Observamos tais características em *Saint Luke Painting the Madonna* [Fig. 1.2.25], de Jan Gossaert, que conforme a observação de Bonafoux “É um anjo que guia a mão de Jan Gossaert, como São Lucas em 1525, ajoelhando-se diante de um púlpito, pintando a Virgem e o Menino.”<sup>60</sup> Já em *St. Luke Painting the Virgin* [Fig. 1.2.26], de Pierre Mignard, Bonafoux destaca que “Mignard, prestes a morrer, de pé atrás de São Lucas, está observando o Santo dando os toques finais ao retrato da Virgem”<sup>61</sup>. E, ainda, podemos observar tais características nas gravuras *St Luke Painting the Virgin* [Fig. 1.2.27], de um Mestre desconhecido; *Saint Luke Painting the Virgin* [Fig. 1.2.28], de Cornelis Bloemaert; *Saint Luke Painting the Virgin* [Fig. 1.2.29], de Raphael

<sup>58</sup> Trecho original: “[...] at St. Luke's feet, implores the viewer of the altarpiece for his prayers.”. BONAFOUX, 1985, p. 49. Tradução nossa.

<sup>59</sup> Ver: KING, 1985, p. 255.

<sup>60</sup> Trecho original: “It is an angel who guides the hand of Jan Gossaert, as St. Luke in 1525, kneeling before a lectern, painting the Virgin and Child.”. BONAFOUX, 1985, p. 49. Tradução nossa.

<sup>61</sup> Trecho original: “[...] Mignard, soon to die, standing behind St. Luke, is watching the Saint putting the finishing touches to the portrait of the Virgin.”. Idem. Tradução nossa.

Sadeler I; *San Lucas pintando a la Virgen* [Fig. 1.2.30], de Giorgio Vasari, que também produziu o afresco *St Luke Painting the Virgin* [Fig. 1.2.31].

Há ainda algumas obras que apresentam outras características como *Lukasaltar, linker Flügel innen: Inspiration des Hl. Lukas* [Fig. 1.2.32], de Hermen Rode que, pela primeira vez<sup>62</sup>, apresenta uma representação em que São Lucas não aparece de frente para a Virgem com o Menino em seus braços<sup>63</sup>. Acreditamos que tais variações ou diferenças entre as representações de São Lucas pintando a Virgem e o Menino, possivelmente ocorriam por vontade do comitente da obra, ou talvez fossem uma inovação do próprio pintor, que decide realizar modificações ou inclusões em um tema muito representado e portador de grande significado, resultando, assim, em uma nova forma de representação e atualização da temática.

Nesse sentido, em *Saint Luke Painting the Virgin* [Fig. 1.2.33], de Hans Burgkmair, vemos o desenho de São Lucas retratando a Virgem com o Menino em um ambiente externo com vegetações ao fundo, tendo uma espécie de arquitetura especial recebendo a figura da Virgem, como se fosse um altar. Em *St Luke Painting the Virgin and Child* [Fig. 1.2.34], de Maerten van Heemskerck, observamos, conforme citado por Ian Verstegen uma “marcante elevação da profissão do pintor e abundantes associações clássicas”<sup>64</sup> e quando observamos *St. Luke painting the Virgin* [Fig. 1.2.35], de Frans Floris, vemos que os representados olham diretamente para o observador, sendo esta uma importante diferença dos demais exemplos mencionados. Aqui, podemos pensar que o próprio autor da obra tenha se autorrepresentado como a figura de São Lucas, portando paleta e pincéis em mãos, sentado em frente ao cavalete, mas com a atenção voltada para o observador, em uma espécie de autoafirmação de sua profissão e reivindicando seu reconhecimento como tal. Estas questões serão fundamentais para a compreensão deste gênero desvinculado da esfera do sagrado, consagrando o autorretrato e sua representação em meio ao ofício.

Segundo Ian Verstegen “Uma das primeiras ocasiões para o autorretrato surgiu com o gênero de São Lucas pintando a Virgem”<sup>65</sup> e ainda aponta que “O artista poderia fazer um autorretrato disfarçado de santo e também retratar um interior doméstico com seus materiais

<sup>62</sup> Referimo-nos à primeira vez que encontramos tal característica de imagem na busca por obras desta temática; possivelmente, devem existir outras que desconhecemos até o momento.

<sup>63</sup> Ver BONAFOUX, 1985, p. 49.

<sup>64</sup> Trecho original: “In the sixteenth century, these images more markedly became exercises in the elevation of the painter's profession and abounded in classical associations, [...]”. VERSTEGEN, 2008, p. 518. Tradução nossa.

<sup>65</sup> Trecho original: “One of the first occasions for self-portraiture arose with the genre of St. Luke painting the Virgin”. VERSTEGEN, 2008, p. 517. Tradução nossa.

de pintura”<sup>66</sup>. Corroborando com essa ideia, Katherine T. Brown afirma que “[...] Pintando-se como Lucas, os pintores honravam sua profissão e afirmavam seu *status* e história sagrada.”<sup>67</sup>. Contudo, também existiram aquelas representações de São Lucas e a Virgem, em que os artistas optaram por representá-lo como outra pessoa e não a si mesmo, como fora o caso de *St Luke Painting the Virgin and Child* [Fig. 1.2.36], de Eduard Jakob von Steinle. De acordo com Anna Reynolds, Lucy Peter e Martin Clayton, “[...] Ao contrário de alguns artistas, que usaram o tema de São Lucas pintando a Virgem para sugerir uma forma sutil de autorretrato, Steinle não deu a São Lucas suas próprias características, mas as de um gravador de cobre, L. Kappes. [...]”<sup>68</sup>. Acreditamos que esta opção *caravaggista*, isto é, a inclusão de um gravador popular entre os representados, é interessante do ponto de vista do retrato, pois segundo Robert Bared e Natacha Pernac “[...] Lucas, por referência e ideal, emprestando ou não suas próprias características, valorizava um pintor, conectando-o diretamente ao seu santo protetor e a sua inspiração divina.”<sup>69</sup>.

Tais observações evidenciam a relevância deste tema para o nosso estudo, sobretudo no que diz respeito à autorrepresentação do artista na figura de São Lucas no espaço do ateliê e nas modificações desta imagem ao longo do tempo. Acreditamos que esta temática de representação do ambiente do ateliê e a imagem de um pintor em meio ao ofício, cercado dos objetos de sua profissão, inaugurou, de certa maneira, a questão relativa a representação do artista em meio ao ofício. Ademais, veremos que as mudanças em torno da imagem do artista e a valorização do seu ofício, simbolizaram um grande prestígio para sua figura e derivaram numa profusão de imagens de artistas na arte.

No próximo tópico de análise, discutiremos a questão do autorretrato do artista; como estas figuras se viam e escolhiam se mostrar sobre a tela; quais eram os motivos ou objetivos que estariam por trás destas representações; quais são os artistas que se autorretrataram e marcaram a história da arte, ao ponto de talvez inspirarem os artistas brasileiros em seus autorretratos. Consideramos que essas questões são importantes para a análise dos retratos de artistas brasileiros no ateliê, pois nos fornecerá ferramentas para entendermos, a partir da

<sup>66</sup> Trecho original: “The artist could make a self-portrait in the guise of the saint and also depict a domestic interior with his painting materials.” Idem. Tradução nossa.

<sup>67</sup> Trecho original: “[...] By painting themselves as Luke, painters honored their profession and asserted its sacred status and history.” BROWN, 2000, p. 71. Tradução e grifo nossos.

<sup>68</sup> Trecho original: “[...] Unlike some early artists, who used the subject of St Luke painting the Virgin to imply a subtle form of self-portraiture, Steinle has not given St Luke his own features but those of a copper engraver, L. Kappes. [...]”. REYNOLDS et al., 2016, p. 60. Tradução nossa.

<sup>69</sup> Trecho original: “[...] Luc pour référence et idéal, en lui prêtant ou non ses propres traits, valorisait un peintre, le reliant directement à son saint protecteur et à son inspiration divine.”. BARED; PERNAC, 2013, p. 194. Tradução nossa.



autorrepresentação do artista e de suas estratégias, como ele trabalhará para representar a imagem do colega que partilha do mesmo ofício.

### 1.3. A questão do autorretrato: a perpetuação da imagem do artista

Hoje, especialmente depois do legado romântico do século XIX, o espectador não se surpreende mais com esse tête-à-tête. E, no entanto, se o artista, como qualquer ser humano, sempre sentiu a necessidade de deixar dele próprio um duplo mais duradouro do que a realidade efêmera de seu corpo, foi apenas há cerca de três ou quatro séculos que ele se atreveu a confiar às suas obras o papel de perpetuar sua presença.<sup>70</sup>

A citação inicial nos fornece margem para discutir o assunto a ser analisado nessa seção – o autorretrato. Vimos que a representação do santo pintor, a qual se desdobrou na representação posterior do próprio artista em seu ateliê<sup>71</sup>, isto é, a atualização de sua própria imagem, sendo está fundamental para o entendimento de nosso tema de pesquisa. Desse modo, pensarmos nos autorretratos de artistas direciona nosso olhar para o foco do nosso estudo – o retrato de artista feito por outro. Compreender os princípios que norteiam a autorrepresentação nos ajudará no entendimento acerca de como estes artistas, que em algum momento se representaram, optaram por registrar aqueles que partilham do mesmo ofício. Existe a menção à profissão em seu autorretrato? O artista escolheu se representar como civil em um retrato tradicional? Quanto às representações que este mesmo artista realizou de outros, notamos diferenças? Tais questões serão abordadas e tentaremos, quando possível, dialogar com a produção de autorretratos de artistas brasileiros, visto nosso interesse em compreender como estas questões foram absorvidas pelos artistas nacionais e quais os objetivos ou estratégias por trás destas produções.

Neste cenário, somos conduzidos às discussões acerca da história do autorretrato, sobretudo pela inserção da própria imagem do artista em uma obra, seja ela pintura ou escultura. Nesse sentido, Maria Emilia Vaz Pacheco diz que:

Plínio, o Velho, refere que desde o séc. IV a.C. os artistas gregos se auto-representaram. Retratos do artista por ele mesmo reaparecem nos saltérios e evangeliários nos séculos XI e XII e, a partir daí, os artistas não cessaram de pintar, esculpir, ou gravar o seu retrato. [...] <sup>72</sup>

<sup>70</sup> Trecho original: “*Aujourd’hui, surtout après le legs romantique du XIX<sup>e</sup> siècle, le spectateur ne s’étonne plus de ce tête-à-tête. Et pourtant, si l’artiste, comme n’importe quel être humain, a toujours éprouvé le besoin de laisser de lui-même un double plus durable que la réalité éphémère de son corps, ce n’est à peu près que depuis trois ou quatre siècles qu’il a osé confier à ses œuvres le rôle de perpétuer sa présence.*”. HUYGHE, 1962, n. 88, p. 3. Tradução nossa.

<sup>71</sup> Ver também DIAS, 2011, p. 22.

<sup>72</sup> PACHECO, 2018, pp. 32-33.

Ainda segundo a autora:

A gênese do auto-retrato não poderá dissociar-se de uma teoria do retrato e das transformações inerentes ao discurso deste último, sendo possível estabelecer um evidente paralelismo nas trajetórias descritas por ambos, e sendo também certo que o vocábulo auto-retrato é uma invenção da contemporaneidade, utilizada de modo mais ou menos sistemático a partir de meados do século XX, esbatendo-se assim a designação tradicional de *retrato do artista por ele mesmo*.<sup>73</sup>

Corroborando com essa ideia, do autorretrato e sua relação primordial com o retrato, Pierre Vaisse, menciona que:

[...] Em princípio, consideraríamos um retrato a imagem de uma pessoa, particularmente de seu rosto, que é a parte do corpo através da qual a identidade é estabelecida, com o possível acréscimo do busto, das mãos ou do restante do corpo. Na literatura sobre o assunto, a frase ‘autorretrato’, que inicialmente designava a mesma coisa, foi estendida para incluir tudo o que reflete ou pode ser visto como reflexo da personalidade do artista, seja outra parte do corpo (frequentemente a mão que pinta, modela ou desenha) ou objetos familiares, notadamente o interior do ateliê ou, em um trecho, um trabalho individual [...]<sup>74</sup>

Interessa-nos, nesse sentido, compreender algumas questões acerca do autorretrato. Como apontou Paul Lorenz, “Raros são os pintores que nunca foram tentados a colocar seus cavaletes diante do espelho para examinar o desconhecido que estava neles próprios [...]”<sup>75</sup>, e ainda de acordo com Lorenz, a maioria dos artistas seguiram “[...] a lição inicial de Sócrates: ‘Conheça-te a ti mesmo’”<sup>76</sup>. Esse complexo conhecimento de si mesmo e o consequente reconhecimento como um artista serão aprofundados ao longo destas próximas páginas. Tal estudo é pertinente, pois as discussões em torno do autorretrato, certamente repercutiram na produção de artistas brasileiros, que em algum momento de sua carreira se autorretrataram. Atualmente, muitas destas obras podem ser observadas em acervos públicos e privados de todo o país, possibilitando, assim, o conhecimento do semblante daqueles artistas e revelando ainda como estes escolheram se auto apresentar. Como ressaltou Anthony Bond, “[...] Sendo humanos, artistas podem desejar apresentar a imagem que querem que tenhamos, ou mesmo

<sup>73</sup> PACHECO, 2018, p. 34. Itálico no original.

<sup>74</sup> Trecho original: “[...] *In principle, we would consider a portrait to be the image of a person, particularly of his or her face, that being the part of the body through which identity is established, with the possible addition of the bust, the hands or the remainder of the body. In the literature on the subject, the phrase 'self-portrait', which initially designated the same thing, has been extended to include everything that reflects or can be seen to reflect the artist's personality, be it another part of the body (often the hand that paints, models or draws) or familiar objects, notably the studio interior or, at a stretch, an individual work or a corpus.* [...]”. VAISSE, 2016, p. 23. Tradução nossa.

<sup>75</sup> Trecho original: “*Rares sont les peintres qui n'ont jamais été tentés d'installer leur chevalet devant un miroir pour scruter l'inconnu qu'ils portaient en eux.* [...]”. LORENZ, 1959, p. 27. Tradução nossa.

<sup>76</sup> Trecho original: “[...] *la leçon initiale de Socrate: «Connais-toi toi-même.»*”. Idem. Tradução nossa.

criar o ideal a que aspiram.”<sup>77</sup>. Nesse sentido, é interessante apresentarmos algumas questões sobre o tema e toda a tradição representativa que o mesmo se vincula.

No que tange ao autorretrato, Katherine T. Brown<sup>78</sup> compreende que em grande parte foi uma invenção do Renascimento e que, apesar de existirem exemplos anteriores, as representações de artistas por si mesmos não proliferaram na Europa até meados do século XV. Joanna Woods-Marsden, ao reforçar o desenvolvimento do gênero no Renascimento<sup>79</sup>, aponta que tal cenário deu-se:

[...] Na Itália dos séculos XV e XVI, a posição social de um indivíduo dependia de vários fatores, dos quais o mais importante era o grau derivado de seu nascimento ou ocupação. Socialmente, a ocupação sempre foi valorizada de acordo com a proximidade ou distância que mantinha em relação ao trabalho físico. Todas as aptidões que podem ser aprendidas - incluindo o que agora chamamos de ‘artes’ - foram classificadas como ‘liberais’ (intelectuais) ou ‘mecânicas’ (manuais ou físicas), ou como também podemos chamar de trabalhos ‘limpos’ e ‘sujos’; sendo este último qualificado como vulgar e analfabeto.<sup>80</sup>

Essa noção foi alterada neste período, já que “[...] o Renascimento definiu o que hoje entendemos por criação ‘artística’ como a fabricação de objetos, enquanto o ‘artista’ foi concebido como um mero artesão, com um status social igualmente baixo.”<sup>81</sup> e, ainda segundo Woods-Marsden, houve uma mudança nos valores sociais e culturais relacionados às artes visuais na Itália entre 1400 e 1600<sup>82</sup>. Corroborando com esta ideia, Sherer West aponta que “[...] No início do século XVI, os artistas europeus estavam lutando contra a tradição que os chamava de meros mecânicos e estavam se esforçando para obter um *status* superior ao dos seus colegas artesãos. [...]”<sup>83</sup>. A autora ainda introduz algumas razões para o surgimento do autorretrato neste período, uma vez que para que o artista realizasse um autorretrato necessitaria utilizar um espelho para observar seu reflexo, e estes não eram

<sup>77</sup> Trecho original: “[...] *Being human, artists may wish to present the image they want us to have of them, or indeed to create the ideal to which they aspire.*” BOND, 2005. p. 31. Tradução nossa.

<sup>78</sup> BROWN, 2000, p. 19.

<sup>79</sup> WOODS-MARSDEN, 2008, p. 91.

<sup>80</sup> Trecho original: “[...] *En la Italia de los siglos XV y XVI, la posición social de un individuo dependia de varios factores, de dentre los cuales el más importante era el rango derivado de su nacimiento u ocupación. Socialmente, la ocupación se valoraba siempre conforme a la proximidad o distancia que mantenía respecto al trabajo físico. Todas las aptitudes susceptibles de ser aprendidas – incluida la que hoy denominamos «artes» - estaban clasificadas como «liberaes» (intelectuales) o «mecánicas» (manuales o físicas), o como lo que también podríamos denominar trabajos «limpios» y «sucios»; siendo estos últimos calificados como vulgares e iletrados.*” WOODS-MARSDEN, 2008, p. 91. Tradução nossa.

<sup>81</sup> Trecho original: “[...] *el Renacimiento definió lo que hoy entendemos por creación «artística» como fabricación de objetos, mientras el «artista» era concebido como un mero artesano, con un estatus social igualmente bajo.*” Idem. Tradução nossa.

<sup>82</sup> Trecho original: “[...] *la Italia del período entre 1400 y 1600 asistió a un profundo cambio de los valores sociales y culturales por lo que a las artes visuales se refiere.*” WOODS-MARSDEN, 2008, p. 92. Tradução nossa.

<sup>83</sup> Trecho original: “[...] *In the early sixteenth century European artists were battling against the tradition that labelled them as mere mechanics and were striving to obtain a higher status than their fellow craftspeople.* [...]”. WEST, 2004, p. 166. Tradução nossa.

disponíveis fora de Veneza - local onde foram inventados - até o século XV<sup>84</sup>. West também menciona que nos séculos XV e XVI, na Europa:

[...] houve um aumento da autoconsciência sobre identidade e um correspondente crescimento na produção de autobiografias e outras formas de auto narrativa. Finalmente, e talvez o mais importante para a retratística, houve mudanças significativas no *status* do artista nos séculos XV e XVI, inspiradas no advento das academias e da teoria da arte que enfatizavam as qualidades intelectuais da produção artística sobre as mecânicas. Num momento em que as concepções do papel do artista estavam mudando, o autorretrato provou ser um meio para um artista reforçar e aprimorar essa nova ideia de seu Valor.<sup>85</sup>

Nesse sentido, vimos que ocorreu uma mudança no *status* do artista, culminando em uma valorização de seu trabalho e, conseqüentemente, de sua imagem. No que tange essa alteração e proeminente produção de representações de artistas, por eles e por outros, Anna Reynolds e Lucy Peter ressaltam que:

Representações de artistas, tanto por si como por outros, apareceram cada vez mais a partir do século XV, um fenômeno em grande parte explicado pelo fato de que, por volta dessa época, os artistas começaram a se ver de maneira diferente e eram vistos como diferentes pela sociedade em que eles viveram. Essa mudança no *status* dos artistas - e o crescente culto da personalidade artística - é um dos fatores-chave que explicam o aumento do autorretrato. Como artistas se tornaram mais proeminentes na sociedade, um mercado desenvolvido para pessoas querendo imagens daqueles considerados excepcionais e inspiradores em virtude de seu talento artístico. Os artistas viam o autorretrato como uma maneira de demonstrar suas conquistas e afirmar seu papel na sociedade. Eles reconheceram que eles mesmos eram assuntos valiosos para a arte.<sup>86</sup>

Nessa perspectiva, os artistas tomaram consciência da mudança de sua imagem, a sociedade começou a valorizá-los e a desejar adquirir para si uma parte deste prestígio na forma de imagens de autorretratos realizados por essas figuras “especiais”. Neste processo, acreditamos que tenha ocorrido uma inclusão mútua: os artistas inseridos na sociedade e a sociedade buscando se inserir cada vez mais nos temas caros para a arte.

<sup>84</sup> WEST, 2004, p. 164.

<sup>85</sup> Trecho original: “[...] *there was an increasing self-consciousness about identity, and a corresponding growth in the production of autobiography and other forms of self-narrative. Finally, and perhaps most importantly for portraiture, there were significant changes in the status of the artist in the fifteenth and sixteenth centuries, inspired by the advent of academies and art theory that emphasized the intellectual qualities of artistic production over the mechanical ones. At a time when conceptions of the artist’s role were changing, the self-portrait proved one means for an artist to reinforce and enhance this new idea of his or her Worth.*” Idem. Tradução nossa.

<sup>86</sup> Trecho original: “*Representations of artists, both by themselves and by others, increasingly appeared from the fifteenth century onwards, a phenomenon in large part explained by the fact that at around this time artists began to see themselves differently and were also viewed as different by the society in which they lived. This change in the status of artists - and de growing cult of the artistic personality - is one of the key factors explaining the rise in self-portraiture. As artists became more prominent in society, a market developed for people wanting to own images of those deemed to be exceptional and inspirational by virtue of their artistic talent. Artists saw self-portraiture as a way of demonstrating their achievements and asserting their role in society. They recognised that they themselves were worthy subjects for art.*”. REYNOLDS et al., 2016, p. 12. Tradução nossa.

Ainda conforme as autoras, a valorização do intelecto artístico certamente ofereceu grande mudança para a imagem do artista:

[...] Tratados teóricos amplamente lidos, incluindo *Della Pittura* de Leon Battista Alberti (1435), enfatizavam a importância do intelecto sobre a habilidade técnica para a produção de grandes obras, enquanto a redescoberta de textos antigos contava a fama e a glória de artistas anteriores (mais notavelmente Apelles, Zeuxis e Parrhasius) forneceram aos seus homólogos renascentistas aquilo que eles percebiam como protótipos clássicos sobre os quais eles poderiam se modelar.<sup>87</sup>

Vale lembrar também que, neste período, começavam a ser escritas as primeiras biografias dos artistas - as chamadas *vite* -, como a “*Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*”, escrita por Giorgio Vasari, e publicada em 1550. De acordo com James Clifton:

Os projetos biográficos de Giorgio Vasari, cujas *Vidas dos Eminentíssimos Pintores, Escultores e Arquitetos* de 1550 e 1568, foram extremamente influentes e, mais tarde, os escritores enfatizam os indivíduos em sua própria estrutura: discretos artistas, cuja vida e obra são distintas daquelas de outros pelo formato de biografias. [...] Vasari, por exemplo, trata os artistas dentro do contexto de uma tradição que assume a forma forte de uma narrativa biológica: o nascimento, crescimento, maturidade e declínio potencial das artes. Suas biografias são repletas de comentários indicando que sua preocupação primordial era com o progresso da arte [...]<sup>88</sup>

Os escritos derivaram também a própria produção de imagens de artista. Robert Bared e Natacha Pernac afirmam que “As vidas de artistas, como as de Vasari, contêm anedotas significativas que os pintores, notadamente os *troubadours*, ilustram com objetivos edificantes, projetando suas próprias aspirações.”<sup>89</sup>. Nesta mesma direção, John Walsh elucida que:

A serviço do novo ideal exaltado do artista, não vieram apenas a biografia, mas também retratos, alguns deles autorretratos e quadros de artistas trabalhando, que satisfizeram uma nova curiosidade sobre artistas individuais. Como as biografias, as imagens não eram apenas descrições de aparências, não apenas declarações de status

<sup>87</sup> Trecho original: “[...] Widely read theoretical treatises, including Leon Battista Alberti's *Della Pittura* (1435), emphasised the importance of intellect over technical skill for the production of great art, while the rediscovery of ancient texts recounting the fame and glory of earlier artists (most notably Apelles, Zeuxis and Parrhasius) provided their Renaissance counterparts with what they perceived as Classical prototypes upon whom they could model themselves.”. REYNOLDS et al., 2016, p. 13. Tradução nossa.

<sup>88</sup> Trecho original: “The biographical projects of Giorgio Vasari, whose *Lives of the Eminent Painters, Sculptors, and Architects* of 1550 and 1568 was enormously influential, and later writers emphasize individuals in their very structure: discrete vite of artists, whose life and work are made distinct from those of others by the format of biographies. [...] Vasari, for exemple, treats the artists within the context of a tradition that takes the strong form of a biological narrative: the birth, growth, maturity, and potential decline of the arts. His biographies are filled with comments indicating that his overarching concern was with the progress of art [...]”. CLIFTON, 2005, p. 5. Tradução nossa.

<sup>89</sup> Trecho original: “Les vies d'artistes, comme celles de Vasari, recèlent des anecdotes marquantes que les peintres, notamment les troubadours, illustrent avec des visées édifiantes, en y projetant leurs propres aspirations.”. BARED; PERNAC, 2013, p. 262. Tradução nossa.

social, mas também declarações sobre a própria arte, trazendo desde sugestões sutis sobre a alta reputação da arte até a propaganda direta dela.<sup>90</sup>

E ainda, no que diz respeito às biografias e sua relação com os retratos, Woods-Marsden aponta que:

Ao definir a relação de fato e ficção na formação/descoberta do eu através da escrita, os teóricos modernos da autobiografia parecem concordar que o processo foi tanto de autodescoberta quanto de auto invenção, sendo os dois processos inseparáveis. Nós inventamos o que achamos que queremos descobrir. O nascimento ou a invenção do autorretrato autônomo pode, assim, ser percebido como um despertar para a existência de um eu interior já em vigor e para a reinvenção do eu de acordo com uma nova percepção autoconsciente.<sup>91</sup>

Essa noção do eu, a valorização da figura do artista e de sua imagem, refletiram na produção de muitos autorretratos no período. Certamente, estas produções também atenderiam outros aspectos que justificariam um artista realizar seu autorretrato, como a possibilidade de realizar experimentações temáticas e a utilização de outras técnicas, assim como a economia de recursos ao não contratar um modelo, pois ele mesmo seria o modelo, como aponta West<sup>92</sup>. Há, ainda, uma autopublicidade de sua arte expressa em uma obra em que figura como tema a sua própria imagem e, sendo assim, o artista, ao realizar seu autorretrato, também denotaria sua aptidão e habilidades aos futuros comitentes<sup>93</sup>. Nesta perspectiva, conforme apontou West:

[...] Como toda retratística, o autorretrato serviu a variadas finalidades e apareceu em muitas manifestações diferentes. Mas subjacente a toda autoestima é o mistério de como um indivíduo se vê como outro. Um autorretrato envolve um artista objetivando seu próprio corpo e criando um ‘duplo’ de si mesmo. Os artistas poderiam usar o autorretrato como uma forma de chamar a atenção para o meio e o processo de produção do trabalho, para mostrar suas habilidades ou para experimentação de técnica ou estilo. [...]<sup>94</sup>

<sup>90</sup> Trecho original: “*In service of the exalted new ideal of the artist came not only biography but also portraits, some of them self-portraits, and pictures of artists at work that satisfied a new curiosity about individual artists. Like biographies, the pictures were not merely descriptions of appearances, not simply claims for social status, but were also statements about art itself, carrying anything from subtle hints about the high standing of art to outright propaganda for it.*”. WALSH, 1996, p. 29. Tradução nossa.

<sup>91</sup> Trecho original: “[...] *In defining the relation of fact and fiction in the formation/discovery of the self through writing, modern theorists on autobiography seem to agree that the process was one of both self-discovery and self-invention, the two processes being inseparable. We invent what we think we want to discover. The birth or invention of the autonomous self-portrait can thus be perceived as both an awakening to the existence of an inner self already in place, and that self’s reinvention according to a new self-conscious awareness.*”. WOODS-MARSDEN, 1998, p. 16. Tradução nossa.

<sup>92</sup> WEST, 2004, p. 164.

<sup>93</sup> WEST, 2004, p. 164.

<sup>94</sup> Trecho original: “[...] *Like all portraiture, self-portraiture has served variant purposes and has appeared in many different manifestations. But underlying all selfportraiture is the mystery of how an individual sees himself or herself as other. A self-portrait involves an artist objectifying their own body and creating a ‘double’ of themselves. Artists could use the self-portrait as a means of drawing attention to the medium and the process of production of the work, to show off their skill, or to experiment with technique or style.* [...]”. WEST, 2004, p. 165. Tradução nossa.

Chamar atenção para sua própria imagem certamente deve ter sido um dos motivos que levaram os artistas se autorrepresentarem em muitas obras, entre as quais cabe aqui analisarmos algumas. De acordo com Robert Bared e Natacha Pernic “os primeiros autorretrataistas se colocam discretamente na assembleia dos fiéis ou Eleitos [...]”<sup>95</sup>. Nesta linha de pensamento, Woods-Marsden discorre sobre algumas obras em que o pintor aparece como testemunha de obras religiosas e profanas<sup>96</sup>. Dentre os exemplos mencionados pela autora, ela apresenta *Adoration of the Magi* [Fig. 1.3.1], em que Botticelli se autorretrata no canto direito inferior da imagem, em pé, olhando para o observador e inserindo-se, assim, na cena sagrada. Marsden também aborda obras em que o pintor está no centro da pintura, denominados por ela como “*autorretrato independente*”<sup>97</sup>, sendo o primeiro a “[...] obra de Pietro Perugino, que, hacia 1500, se representó en los frescos del Collegio del Cambrio de Perugia. [...]”<sup>98</sup> [Fig. 1.3.2]. Castelnovo<sup>99</sup> também menciona estes dois exemplos e discorre a respeito do retrato de Pinturicchio, de 1501, que se autorretratou em meio a um episódio sagrado da Anunciação [Fig. 1.3.3 e Fig. 1.3.4]<sup>100</sup>. Sobre esta questão, o autor explicita que: “[...] A imagem do artista é sua marca, através da qual ele pretende tomar posse definitiva de seu produto, torná-lo de certo modo inalienável e, ao mesmo tempo, aproveitar para participar da cena sagrada.”<sup>101</sup>. Vê-se, assim, como a imagem do próprio artista vai encontrando afirmação cultural e social individualmente ou em meio a outras representações, conquistando um espaço cada vez mais importante no que se refere ao seu papel como intelectual e artista.

Nos séculos seguintes, a representação do artista continuou a ser recorrente tanto pela intenção do pintor que buscava se autorretratar, como pela própria inserção de sua imagem em uma espécie de divulgação e propaganda de seu ofício ou por outros motivos, conforme aponta Shearer West ao também mencionar a oportunidade dos artistas realizarem, por meio de seus autorretratos, “experimentações temáticas”<sup>102</sup>. Para a autora:

<sup>95</sup> Trecho original: “*Les premiers autoportraitistes se placent discrètement dans l’assemblée des fidèles ou Élus [...]*”. BARED; PERNAC, 2013, p. 38. Tradução nossa.

<sup>96</sup> Outros autores apresentam demais exemplos, como o oferecido por Omar Calabrese “[...] Cimabue assiste à la Crucifixion, qui est peut-être fondateur de la pensée chrétienne. Giotto figure parmi les élus du Jugement dernier. Gozzoli prend part au cortège des Mages. L’Orcagna assiste aux funérailles de la vierge, Taddeo Bortolo à son Assomption et Filarete au supplice de saint Pierre. [...]”. CALABRESE, 2006.p. 57.

<sup>97</sup> WOODS-MARSDEN, 2008, p. 96.

<sup>98</sup> Idem.

<sup>99</sup> CASTELNUOVO, 2006, p. 51.

<sup>100</sup> Ver o retrato de Pinturicchio no afresco da Anunciação em: <<http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/12157>> e o detalhe do retrato em boa qualidade em: <<http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/12162>>. Conservado na Collegiata di Santa Maria Maggiore, Spello – Itália.

<sup>101</sup> CASTELNUOVO, 2006, p. 51. O autor aponta outro exemplo em que Luca Signorelli, na Capela de San Brizio, se auto-representa em meio à cena da *Predicação do anticristo*.

<sup>102</sup> WEST, 2004, p. 164.

A partir do século XV em diante os artistas produziram séries de autorretratos em períodos curtos ou longos de tempo. Dürer, Rembrandt, Sofonisba Anguissola, Van Gogh, Kollwitz e Schiele são apenas alguns exemplos de artistas que voltaram a si mesmos como sujeitos repetidas vezes. Nesses casos, os retratos poderiam servir muitas funções: como um mapeamento do envelhecimento, uma exploração da mudança psicológica, ou uma expressão de humores variados.<sup>103</sup>

Dentre os artistas mencionados pela autora, interessa-nos destacar a importância de Rembrandt (1606-1669) na questão do autorretrato, sobretudo quando abordamos o papel da Holanda como modelo de retratística para vários países. West<sup>104</sup> aponta que Rembrandt realizou mais de cinquenta autorretratos ao longo de sua vida em diferentes técnicas, várias idades, de jovem a idoso. Dentre eles, selecionamos algumas obras de diferentes anos, para que possamos identificar as diferenças ou semelhanças e a passagem do tempo sobre sua face. À vista disto, podemos observá-lo quando jovem no *Self-portrait* [Fig. 1.3.5], de 1628, no *Self-portrait* [Fig. 1.3.6], de 1629 e no *Self-portrait* [Fig. 1.3.7], de 1630, sem que exista a presença de barba ou bigode, ou seja, imberbe. No *Self-portrait in oriental attire* [Fig. 1.3.8], 1631, no *Self-portrait with wideawake hat* [Fig. 1.3.9], de 1632 e no *Self-portrait in a Feathered Hat* [Fig. 1.3.10], de 1635, observamos um Rembrandt já na maturidade com predileção por realizar autorretratos, dos quais se representa como personagens ou tipos. No *Self-Portrait with an Architectural Background* [Fig. 1.3.11], de 1639, o vemos elegante e requintado, assim como no *Self Portrait at the Age of 34* [Fig. 1.3.12] de 1640 e no *Self-portrait* [Fig. 1.3.13], de 1650. No *Large Self-Portrait* [Fig. 1.3.14], de 1652 e no *Self-portrait with Beret* [Fig. 1.2.15], de 1657, o notamos com uma feição mais sisuda, trajando uma vestimenta mais simples/humilde e com a marca do tempo estampada sobre sua face, e esta será intensificada nos próximos exemplos, sendo eles o *Self-portrait* [Fig. 1.3.16], de 1659 o *Self-portrait* [Fig. 1.3.17], de 1660 e os dois *Self-portraits* [Fig. 1.3.18 e Fig. 1.3.19], de 1669 - ano de sua morte -, em que vemos um Rembrandt idoso, com cabelos brancos e marcas profundas sobre suas feições.

Nesse sentido, nesse breve exercício do qual selecionamos apenas poucos exemplares, pudemos identificar alguns aspectos importantes acerca dos autorretratos de Rembrandt, que de acordo com Reynolds e Peter a “[...] variedade de diferentes expressões faciais provavelmente foram feitas inicialmente para ele testar ideias que ele poderia incorporar posteriormente em encomendas maiores; eles subsequentemente tornaram-se colecionáveis

<sup>103</sup> Trecho original: “From the fifteenth century onwards, artists have produced series of self-portraits over short or long periods of time. Dürer, Rembrandt, Sofonisba Anguissola, Van Gogh, Kollwitz, and Schiele are only a few examples of artists who returned to themselves as subjects again and again. In these cases the portraits could serve many functions: as a mapping of ageing, an exploration of psychological change, or an expression of varying moods.” Idem. Tradução nossa.

<sup>104</sup> WEST, 2004, p. 173.



por seus próprios méritos.”<sup>105</sup>. Cabe-nos ainda mencionar que existiram aquelas obras em que Rembrandt se autorretrata com atributos de seu ofício, como em *Portrait of the Artist at His Easel* [Fig. 1.3.20] e *Portrait of the Artist* [Fig. 1.3.21]. Em ambos os quadros, observamos a presença dos pincéis e de paletas nas mãos do pintor, vinculando-o imediatamente à sua profissão; vemos também que, no primeiro autorretrato, existe a presença, no canto direito da tela, de um cavalete em posição lateral. Tais elementos certamente o vinculam ao ambiente do ateliê, também observado em *A Painter and his Model*<sup>106</sup> [Fig. 1.3.22], onde, além do ateliê e dos materiais de ofício – paleta, pincéis e cavalete – também observamos a modelo nua posando para a obra. Já em *Artist in his Studio* [Fig. 1.3.23], interessa-nos perceber como a representação do artista em seu ambiente de trabalho foi tomando forma ao longo dos tempos, pois observamos nesta pequena pintura o artista ser representado em meio ao ofício, mirando a tela disposta no cavalete que, devido à sua posição, notamos somente o verso. O pintor se encontra a poucos passos do cavalete, observando sua monumental e imponente obra de forma natural, sendo apenas surpreendido pela visão do espectador que, por sua vez, não sabe o que o artista pinta; ao seu redor, podemos notar a construção de um cenário, um humilde ateliê, com a porta de madeira no canto direito e uma paleta pendurada na parede próxima ao pintor, mas confirmando a importância e a presença da própria pintura. Para Woods-Marsden:

[...] Aqui a pintura e o pintor estão posicionados como se do ponto de vista do assistente. Em vez de dominar seu trabalho em virtude de sua escala e localização, [...], o pintor recuou o mais longe de seu cavalete do que seu ateliê permite, de modo que ele é diminuído pela enorme escala de sua incrível criação ao extremo primeiro plano. O trabalho implica que a agência criativa fica com o assistente - ou mesmo com o espectador - e não com o artista (que, naturalmente, na realidade, era o espectador).<sup>107</sup>

Semelhante ao interesse de Rembrandt pelo autorretrato e pela representação de si mesmo nos diferentes estágios da vida, encontramos no Brasil, um caso semelhante na produção do pintor Eliseu Visconti (1866-1944), que realizou cerca de 45 autorretratos<sup>108</sup> ao

<sup>105</sup> Trecho original: “[...] variety of different facial expressions were probably initially made for him to test ideas that he might later incorporate into larger commissions; they subsequently became collectible on their own merit.”. REYNOLDS et al., 2016, p. 14. Tradução nossa.

<sup>106</sup> Não podemos confirmar a autoria desta obra, mas no site da Instituição existe a vinculação ao nome de Rembrandt Harmenszoon van Rijn.

Disponível

em:

<<http://collections.glasgowmuseums.com/mwebcgi/mweb?request=record;id=166355;type=101>>.

<sup>107</sup> Trecho original: “[...] Here painting and painter are positioned as if from the viewpoint of the sitter. Rather than dominating his work by virtue of his scale and location, [...], the painter has retreated as far from his easel as his studio will allow, so that he is dwarfed by the huge scale of his awesome creation in the extreme foreground. The work implies that the creative agency lies with the sitter – or indeed the viewer – rather than the artist (who of course in actuality was the viewer).”. WOODS-MARSDEN, 1998, p. 25. Tradução nossa.

<sup>108</sup> Segundo consta informação no site oficial do Projeto Eliseu Visconti, em seu catálogo raisonné. Ver: <<https://eliseuvisconti.com.br/tema/autorretrato/>>. Considerações sobre os autorretratos de Visconti foram

longo de toda sua produção artística, entre desenhos, pastéis, óleos sobre tela ou em madeira. Em um dos primeiros autorretratos de Visconti de 1890 [Fig. 1.3.24], vemos o pintor se autorrepresentando na paisagem, vestindo um traje integralmente branco e usando um chapéu de palha, no estilo dos consagrados pintores de paisagem. Já na maturidade, o pintor se autorretratou em 1900 [Fig. 1.3.25], parcialmente de perfil com o peito nu e na opção do busto, olhando para o observador; semelhante a como se representou em 1902 [Fig. 1.3.26]. Contudo, sua imagem aparece quase em meio corpo, vestindo uma camisa regata branca, deixando transparecer seus músculos contraídos ao elevar o braço direito em direção à face, por onde segura quatro pincéis nas mãos, semelhantes a garras. Em 1905 [Fig. 1.3.27], Visconti também aparece olhando para o observador; em seu vestuário, destaca-se a gravata borboleta em meio à neutralidade de seu traje branco. Novamente, portando os objetos do ofício, paleta e pincéis, Visconti se autorretrata em 1910 [Fig. 1.3.28], vestindo um jaleco ou camisolão; igualmente em 1912 [Fig. 1.3.29], vemos o artista segurando a paleta e vestindo uma camisa branca. O interesse de Visconti pela sua própria imagem pode ser vista também em *Autorretrato em quatro posições* [Fig. 1.3.30], em que o artista estuda seu rosto em diferentes posições, de frente e em perfil. Percebemos também a experimentação técnica que Visconti introduz em seus autorretratos, como em 1918 [Fig. 1.3.31], onde vemos as pinceladas soltas e as mesclas de tons, assim como no certo pontilhismo empregado no plano de fundo do *Autorretrato*, de 1921 [Fig. 1.3.32]. A inspiração em autorretratos de outros artistas pode ser vista talvez no exemplar de 1925 [Fig. 1.3.33], em que o pintor se representa de chapéu, parcialmente de perfil e em busto, olhando para o observador, tendo a predominância da paleta escura nas pinceladas soltas. Anos antes, o pintor Joaquin Sorolla y Bastida realizou o *Autorretrato* [Fig. 1.3.34], de 1909 e o *Autorretrato con sombrero* [Fig. 1.3.35] de 1912, que visivelmente apresentam semelhanças com a imagem de Visconti e talvez possam ter sido referências para a composição do autorretrato do artista brasileiro, contudo não sabemos se ele teria em mente ou ao menos conheceria estes autorretratos do artista espanhol. No entanto, não podemos deixar de evidenciar que nos autorretratos de Sorolla y Bastida, feitos cerca de treze anos antes que o de Visconti, vemos uma paleta de tons terrosos e a pose do artista em perfil - seu busto -, com a presença do chapéu e da espessa barba branca, uma composição muito parecida ao que observamos no autorretrato de Visconti. Todavia, Visconti se autorrepresenta com a face mais receptiva, com um meio sorriso, enquanto Sorolla y Bastida traça-se com o semblante fechado e sério.

Na maturidade e desfrutando de todo o êxito na carreira artística, Visconti se autorrepresentou em 1929 [Fig. 1.3.36], já com cabelos e barba grisalhas e de gravata borboleta, que a essa altura compunha seu vestuário, como veremos novamente em *Ilusões perdidas* [Fig. 1.3.37]. A composição nos faz lembrar algumas obras que trazem em comum a presença de figuras oriundas de sonhos ou devaneios, tematizados neste autorretrato, como podemos ver em *Rêverie dans l'atelier* [Fig. 1.3.38], de Emile Foubert. Nesta obra, o pintor se autorretrata sentado no ateliê olhando para a tela sobre cavalete, no momento que desfruta de um cigarro; em seu devaneio, vemos as musas surgirem no canto superior direito e rodeadas por uma névoa semelhante ao do autorretrato de Visconti, névoa que igualmente está presente na *Apothéose du sculpteur Carpeaux* [Fig. 1.3.39], de Albert Maignan, em que o escultor Carpeaux também entra em um transe cercado pela névoa das figuras que compõem sua escultura. No entanto, em *Les Joies de l'inondation (Dans la Galerie Médicis)* [Fig. 1.3.40], de Louis Béroud, não acompanhamos um sonho ou transe na composição e sim a surpresa do artista, ao enxergar as figuras saírem do quadro disposto na parede e invadirem o espaço em que ele ocupa. O pintor, que estava copiando uma das figuras, assusta-se com a aparição do trio de náiades – as ninfas aquáticas -, que compõem *The Disembarkation of Marie de' Medici at Marseilles*<sup>109</sup> de Peter Paul Rubens. O copista reproduzia a figura da esquerda, mas em uma técnica diferente do original, o que, de acordo com a nota do catálogo<sup>110</sup>, talvez tenha irritado as náiades ao ponto delas emergirem de sua morada, com ondas encobrindo as formas de suas pernas e ameaçando inundar o espaço ocupado pelo copista. Nesse sentido, neste exercício, indicamos algumas obras de artistas franceses, anteriores ao autorretrato de Visconti, que apresentam uma composição temática semelhante - com seres fantasiosos que brotam da paleta, sonhos ou da tela -, que talvez tenham sido apreciadas pelo artista em suas várias visitas à França.

Em suma, ao olharmos para *Ilusões perdidas* de Visconti, é inevitável o interesse pela sua composição. A respeito de outras questões sobre esta pintura, trazemos a análise de Ana M. T. Cavalcanti acerca desta obra:

[...] Visconti tem um ar sonhador, os olhos fechados não encaram o público. Ele está possuído por devaneios que brotam de sua paleta. *Ilusões perdidas* é um hino à sua pintura decorativa, pois nas figuras que povoam a névoa etérea que evolva da paleta reconhecemos várias daquelas que Visconti pintou nas decorações do Theatro

<sup>109</sup> Conservado no Musée du Louvre.

Ver imagem em: <[https://www.wga.hu/html\\_m/r/rubens/40histor/01medici.html](https://www.wga.hu/html_m/r/rubens/40histor/01medici.html)>.

<sup>110</sup> Acerca de outras questões sobre essa obra, é interessante consultar a descrição presente no site da Sothebys. Disponível em: <<http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2011/19th-century-european-art-n08783/lot.31.html>>.

Municipal. Aqui está um artista que já viveu sua glória, alcançou o reconhecimento e, possivelmente, percebe que a glória é passageira.<sup>111</sup>

“A glória é passageira” - assim como a própria vida -, e desta forma, Visconti se autorretrata outras vezes deixando em evidência as marcas do tempo e sem deixar de destacar os atributos de seu ofício – paleta e pincéis -, como, vemos também no *Autorretrato em azul* [Fig. 1.3.41], no *Autorretrato em três posições* [Fig. 1.3.42], no autorretrato de 1938 [Fig. 1.3.43] e no de 1940 [Fig. 1.3.44]. Por último, no *Autorretrato ao ar livre* [Fig. 1.3.45], Visconti volta a se autorretratar na paisagem, talvez em uma espécie de rememoração daquele que fora um de seus primeiros autorretratos, o de 1890, com um espaço temporal de 53 anos. Nessa perspectiva, Visconti em seus autorretratos produz um exame de si mesmo e de sua própria arte, à maneira de Rembrandt.

Desta forma, a multiplicidade de autorretratos manteve-se constante e representativa na produção de muitos artistas em diferentes épocas. No século XVIII, os autorretratos e representações dos artistas no ateliê continuaram a ser recorrentes e entre estas questões, Séverine Sofio<sup>112</sup> analisa a prática do autorretrato pelas mulheres artistas, um tema que envolve uma série de discussões como a inserção destas em ateliês privados e na Academia, assim como as questões de gênero e as dificuldades encontradas por essas artistas.

Este campo de pesquisa vem sendo estudado amplamente tanto no contexto internacional quanto nacional e muitas artistas estão sendo valorizadas e reconhecidas como tal. Nesse sentido, nos interessa abordar alguns autorretratos de mulheres artistas, que também fazem parte do nosso conjunto a ser analisado. Estas obras foram realizadas por mulheres artistas importantes que marcaram época<sup>113</sup>. Segundo Sherer West:

Os primeiros autorretratos de mulheres artistas também enfatizaram seu papel profissional. A artista flamenga do século XVI, Katharina van Hemessen, mostrava-se com pincéis, paleta e tela; esta pintura tornou-se um protótipo para outros autorretratos de mulheres que empregaram um formato similar de três quartos de comprimento com um ângulo de perfil parcial. [...]<sup>114</sup>

Nesta perspectiva de comparações, podemos dizer que o *Self-portrait* [Fig. 1.3.46], de Katharina van Hemessen se assemelha com o *Self-portrait at the Easel Painting a Devotional Panel* [Fig. 1.3.47], de Sofonisba Anguissola e com o *Self-portrait* [Fig. 1.3.48], de Élisabeth Louise Vigée-Lebrun. Além das claras similaridades, vemos também nestas obras que, a

<sup>111</sup> CAVALCANTI, 2018, p. 55.

<sup>112</sup> Ver SOFIO, 2016.

<sup>113</sup> SOFIO, 2016, p. 2.

<sup>114</sup> Trecho original: “The earliest self-portraits by women artists also emphasized their professional role. The sixteenth-century Flemish artist Katharina van Hemessen depicted herself with brushes, palette, and canvas; this painting became a prototype for other self-portraits by women who employed a similar three-quarter-length format with a partial profile angle. [...]”. WEST, 2004, p. 171. Tradução nossa.

representação aproximada e individual da mulher artista visa exaltar, acima de tudo, os atributos de seu ofício e a moda do período, preocupando-se também com seu vestuário, como é o caso do *Self-Portrait with Two Pupils* [Fig. 1.3.49], por Adélaïde Labille-Guiard. Ali, vemos a artista elegante, com chapéu de laçarotes e penas, em meio ao ofício, sentada em frente a seu cavalete com pincéis e paletas nas mãos, sendo observada por duas alunas, trazendo um caráter de ensino a obra e, assim, despertando novos significados para esta autorrepresentação.

Os novos significados para a autorrepresentação do artista também são mencionados por Alain Bonnet em “*L’artiste en représentation – Images des artistes dans l’art du XIX<sup>e</sup> siècle*”. Nesta obra, é realizada uma análise sobre a representação do artista ao longo do século XIX e, dentre os aspectos discutidos, o autor também trabalha com o autorretrato:

Na segunda metade do século XIX, o autorretrato adquiriu uma importância particular à medida que ele parecia ao mesmo tempo representar a particularidade psicológica do artista, liberto das amarras das encomendas ou dos potenciais desejos dos clientes, constituir uma demonstração de sua maneira e satisfazer a crescente curiosidade do público pelas personalidades da época e a intimidade dos artistas.<sup>115</sup>

Acreditamos que a representação da “particularidade psicológica do artista”, no século XIX, pode ser notada em autorretratos em que observamos o artista se representar em contextos e com expressões não antes vistas. Gustave Courbet se autorretratou em *Portrait de l’artiste, dit Le Désespéré* [Fig. 1.3.50], com os olhos arregalados e com as mãos na cabeça em sinal de desespero, enquanto Vincent Van Gogh pode ser visto em *Self-Portrait with Bandaged Ear* [Fig. 1.3.51], na extrema melancolia, pouco tempo após ter desfigurado uma de suas orelhas. Esperanza Guillén menciona ambos os quadros e sobre *Portrait de l’artiste, dit Le Désespéré*, ressalta que:

[...] Courbet nos deixou como legado, usando-se como modelo, uma imagem perturbadora de homem desesperado [...] um primeiro plano de enquadramento muito fotográfico, seu rosto com os olhos esbugalhados e as narinas dilatadas, parece querer sair do quadro em que ele se encontra. Com as duas mãos na cabeça, a figura puxa o cabelo. Sua proximidade ameaçadora intensifica a angústia do espectador, que se sente intimidado. [...]<sup>116</sup>

<sup>115</sup> Trecho original: “[...] Dans la seconde moitié du XIX siècle, l’autoportrait acquit une importance particulière dans la mesure où il semblait à la fois mettre en image la singularité psychologique de l’artiste, libéré des contraintes de la commande ou des attentes potentielles des clients, constituer une démonstration de sa manière et satisfaire la curiosité croissante du grand public pour les personnalités du jour en général et l’intimité des artistes. [...]”. BONNET, 2012, p. 10. Tradução e grifos nossos.

<sup>116</sup> Trecho original: “[...] Courbet nos há legado, utilizándose como modelo, una turbadora imagen del hombre desesperado [...] un primer plano de encuadre muy fotográfico, su rostro con los ojos desorbitados y las fosas nasales dilatadas, parece querer salir del marco en el que se encuentra. Con las dos manos en la cabeza, la figura se tira de los cabellos. Su amenazante proximidad intensifica la angustia del espectador, que se siente intimidado. [...]”. GUILLÉN, 2007, p. 261. Tradução nossa.

Já sobre o *Self-Portrait with Bandaged Ear*, de Van Gogh, a autora aponta que: “Num supremo ato de sublimação, pintar a si mesmo permitia aos artistas conjurar a adversidade, porque a criação afasta a demência de quem, como Van Gogh, se autorrepresenta após a crise que o levou a cortar uma orelha [...]”<sup>117</sup>. E ainda, no que diz respeito aos autorretratos de Van Gogh, Sherer West aponta que:

[...] os autorretratos de Van Gogh são mais frequentemente lidos como catálogos de seu estado de espírito instável. Seus autorretratos mostram inovação artística e habilidade, mas eles também parecem revelar um artista que está intente em uma observação documental de suas próprias vicissitudes psicológicas.<sup>118</sup>

Cabe levarmos em consideração que, ambos os pintores, Courbet e Van Gogh, também se voltaram para a representação do ateliê do artista ou incluíram os atributos de um artista em seus autorretratos em algumas obras. Isto pode ser visto em *L'Atelier du peintre* [Fig. 1.3.52], um retrato coletivo muito conhecido de Courbet<sup>119</sup> e nos dois *Self-Portraits as a Painter* [Fig. 1.3.53 e Fig. 1.3.54] de Van Gogh, em que, no primeiro plano, temos menção à sua profissão com a inclusão do cavalete no canto direito da tela e da paleta e pincéis em suas mãos. No que tange à obra de Courbet *L'Atelier du peintre*, Esperanza Guillén chama atenção para:

[...] A ‘história moral e física’ de Courbet que constitui o *Taller* [Ateliê] é a prova mais convincente desse culto para si e, logicamente, para o gênio de sua obra. Ele convocou vários grupos de pessoas em seu ateliê, incluindo, à direita, pessoas do mundo da arte, como o crítico Baudelaire, [...] o escritor e crítico Champfleury [...], o colecionador Alfred Bruyas ou o pensador Joseph Proudhon. Alguns olham para a pintura do pintor e outros trocam impressões supostamente sobre ela. À esquerda representa o povo; personagens muito diversos, alguns dos quais se tornarão protagonistas de suas obras. Courbet, que está fazendo uma paisagem, parece alheio à multidão reunida em torno dele e, olhado por uma mulher nua, figura absorvida na criação de uma obra que a torna, pela sua qualidade, excepcional. [...] <sup>120</sup>

Evidentemente, uma análise apurada sobre *L'Atelier du peintre* demandaria uma série de questões, das quais não iremos nos deter em razão dos objetivos de pesquisa.

<sup>117</sup> Trecho original: ““En un acto supremo de sublimación, pintarse a sí mismos les permitía a los artistas conjurar la adversidad, porque la creación aleja la demencia de quien, como Van Gogh, se autorrepresenta tras la crisis que le llevó a cortarse una oreja [...]”. GUILLÉN, 2007, p. 263. Tradução nossa.

<sup>118</sup> Trecho original: “[...] Van Gogh’s self-portraits are more often read as catalogues of his unstable state of mind. His self-portraits show artistic innovation and skill, but they also seem to reveal an artist who is intente on a documentary observation of his own psychological vicissitudes.” WEST, 2004, p. 181. Tradução nossa.

<sup>119</sup> Ver: COLI, 2007.

<sup>120</sup> Trecho original: “[...] La «historia moral y física» de Courbet que constituye el Taller es la prueba más fehaciente de este culto a sí mismo y, logicamente, a la genialidad de su trabajo. Ha convocado en su estudio a diversos grupos de personas, entre las que se encuentran, a la derecha, gentes del mundo del arte como el crítico Baudelaire [...], el escritor y crítico Champfleury [...], el coleccionista Alfred Bruyas o el pensador Joseph Proudhon. Unos miran al pintor pintando y otros cambian impresiones supuestamente sobre él. A la izquierda representa al Pueblo; personajes muy diversos, algunos de los cuales se convertirán en protagonistas de sus obras. Courbet, que está realizando un paisaje, parece ajeno al gentio congregado a su alrededor y, mirado por una mujer desnuda, figura absorto en la creación de una obra que lo convierte, por su calidad, en un ser excepcional. [...]”. GUILLÉN, 2007, pp. 233-234. Tradução nossa.

Destacaremos outros aspectos da carreira do pintor, principalmente em relação aos seus autorretratos. Dentre eles, chamamos atenção para *Autoportrait à Sainte-Pélagie* [Fig. 1.3.55], de 1872, realizado próximo ao fim da vida do pintor. Na obra, ele está sentado diante de uma grande janela com o olhar perdido, o que nas palavras de Robert Bared e Natacha Pernac resumem-se a “[...] Courbet como peixe agonizante, uma metáfora do artista destruído pelas provações da prisão, doença e exílio.”<sup>121</sup>. Nesse ângulo, por meio dos autorretratos, podemos acompanhar uma biografia artística da vida e carreira do pintor.

Vê-se, assim, que a tipologia da imagem do artista foi sendo formada ao longo dos séculos e que existiram muitas variações e modelos nestas representações. A esse respeito Cheney, Faxon e Russo apontam que:

Autorretratos podem ser vistos como texto e voz de várias maneiras diferentes. Além das vozes do pintor e do assistente, as modas contemporâneas e o gosto convencional também contribuem para o significado de um trabalho. A moda vem e vai para o medalhão ou o rosto inteiro, retrato individual ou de grupo, para a imagem física atemporal isolada ou o retrato no contexto da troca social ou cercado por atributos.<sup>122</sup>

Nesse sentido, o autorretrato do artista pode ser encarado como uma forma de legitimação de sua profissão. Destacamos ainda que a representação no ateliê ou mesmo fora deste ambiente sem indícios evidentes ao ofício eterniza sua imagem e que sem essa modalidade de representação, sua própria imagem permaneceria desconhecida, dando a conhecer somente suas obras. Há, assim, diversos pontos de convergência entre o autorretrato e o retrato de artista pintado por outro. Embora o pintor não esteja se autorretratando, ele pode ver, no outro, uma espécie de reflexo de si próprio pelo fato de integrarem o mesmo ofício, utilizando-se de mais recursos para imprimir no outro suas características individuais e peculiares de modo a eternizar sua imagem, elevando-o e homenageando-o, elevando-se e se auto-homenageando. Para Reynolds e Peter tais obras são chamadas de “friendship portraits” - retratos de amizade -, segundo as autoras:

Esse respeito mútuo entre artistas também pode ser visto na forma de retratos de amizade. [...]

O gênero de retratos de amizade inclui representações de artistas de seus alunos ou professores. [...]

Curiosamente, ao retratar um outro artista, os pintores às vezes adaptavam seu estilo de pintura, conscientemente ou inconscientemente, ecoando o do assistente. [...] <sup>123</sup>

<sup>121</sup> Trecho original: “[...] Courbet au poisson agonisant, métaphore de l'artiste brisé par les épreuves de la prison, de la maladie et de l'exil.”. BARED; PERNAC, 2013, p. 67. Tradução nossa.

<sup>122</sup> Trecho original: “Self-portraits can be seen as having text and voice in several different ways. Beyond the painter's and sitter's voices, contemporary fashions and conventional taste also contribute to the meaning of a work. Vogues come and go for the medallion or full face, single or group portrait, for the isolated timeless physical image or the portrait in the context of social exchange or surrounded by attributes.”. CHENEY; FAXON; RUSSO, 2000, p. XXVI. Tradução nossa.

<sup>123</sup> Trecho original: “This mutual respect between artists can also be seen in the form of friendship portraits. [...] The genre of friendship portraits includes depictions by artists of their students or teachers. [...] Interestingly,

A importância do autorretrato e dos retratos de artista feito por outro, sua legitimação, cumplicidade, a recepção de sua própria arte e também a homenagem contida na produção dos retratos de artistas foi abordada por José Luis Diez, no catálogo “*Artistas pintados. Retratos de pintores y escultores del siglo XIX en el Museo del Prado*”:

[...] junto à importância do autorretrato, que ao longo de muitos anos já tem merecido a atenção dos especialistas, no século XIX também cobra uma atenção especial o chamado ‘retrato do artista’; ou seja, efígies executadas pelos pintores para outros colegas de profissão de seu círculo afetivo ou social mais próximo. Por sua própria natureza, são no geral retratos alheios de qualquer tipo de artifício ou convenção, em que se estabelece uma sinceridade cúmplice entre o artista que o pinta e o modelo que posa, com a certeza de que os resultados de seu trabalho serão analisados através dos olhos de outro colega, formando quase sempre em parâmetros estéticos semelhantes.<sup>124</sup>

Também identificamos essa importância no catálogo “*Retratos y autorretratos de artistas en el Museo de Bellas Artes de Aláva*”:

[...] as energias específicas de artistas concretos que, em seus encontros geracionais, alguns retratavam outros ou se representavam, há de rastrear uma ideia de fundo: o desejo de afirmação e autoafirmação desses homens para o seu trabalho. Para a arte em si.<sup>125</sup>

Nesse sentido, o interesse pelas representações de artistas feitas por um contemporâneo não é um caso isolado e, além da cumplicidade presente nos retratos de artistas estudados, destacamos também o discurso de afirmação e autoafirmação profissional por trás destes retratos e autorretratos. Segundo Rafael Argullol em “*Autorretrato: «Refléjate a ti mismo»*”<sup>126</sup> o artista realiza seu autorretrato em quatro cenários, que podem variar de acordo com a sua intenção. O primeiro versa sobre a autoafirmação do pintor, em uma espécie de reivindicação de sua posição como artista. O segundo aborda a maneira como o pintor pode se autorrepresentar, ou neste caso, se camuflar, de acordo com o personagem que mais se adequa à sua personalidade, exaltando-se ou martirizando-se. O terceiro cenário descrito pelo autor trabalha com as questões pessoais que o pintor idealiza, como este enxerga a sua

---

when depicting another artist, painters sometimes adapt their painting style, consciously or unconsciously echoing that of the sitter. [...]”. REYNOLDS et. al, 2016, p. 30. Tradução nossa. Grifo nosso.

<sup>124</sup> Trecho original: “[...] junto a la importancia del autorretrato, que desde hace muchos años ha merecido ya la atención de los especialistas, en el siglo XIX cobra también una especial pujanza el llamado ‘retrato de artista’; es decir, efígies ejecutadas por los pintores a otros compañeros de profesión de su círculo afectivo o social más próximo. Por su propia naturaleza, son por lo general retratos ajenos a cualquier tipo de artifício o convención, en los que se establece una sinceridad cómplice entre el artista que lo pinta y el modelo que posa, ante la certeza de que los resultados de su trabajo van a ser analizados por los ojos de otro colega, formando casi siempre en parámetros estéticos semejantes.”. DÍEZ GARCÍA, 1997, pp. 39-40. Tradução nossa.

<sup>125</sup> Trecho original: “[...] las energías específicas de unos concretos artistas que, en sus encuentros generacionales, unos retrataron a otros o se representaron así mismos, hay que rastrear una idea de fondo: los deseos de afirmación y de autoafirmación de aquellos hombres por su trabajo. Por el arte en sí mismo.”. ARCEDIANO SALAZAR, 2013, p. 52. Tradução nossa.

<sup>126</sup> ARGULLOL, 2004, p. 46.



produção e quais as características de sua pintura devem ser lembradas na posteridade. O último cenário indicado dialoga com os demais e denota a relação do pintor com seu tempo, com a efemeridade da vida e a perpetuação da arte.

Estes personagens, os artistas, ocupam o centro desta investigação, ou mais especificamente, seus retratos realizados por pintores do mesmo período. Interessa-nos, sobretudo, entender como ele realiza tal ato, sendo o autorretrato um ponto de análise e comparação entre as obras, identificando também as diferenças e semelhanças na imagem feita por si próprio e por outro artista. A esse respeito, Tereza Cristófani Barreto, aponta:

[...] reza a norma que ou o pintor é visto no quadro que o representa (o auto-retrato) ou vê o quadro que pinta. Ali, ele pinta, vê o que pinta e é visto pintado. Ou, quem sabe, pintando-se a si mesmo. [...] Porque, em geral, ser observado por um pintor que tem, diante de si, uma tela e, numa das mãos, o pincel é ter um destino: o de ser imobilizado no quadro, o de ter uma imagem só vista naquele momento pelo artista, plasmada para sempre naquela superfície.<sup>127</sup>

Pintando a si mesmo é uma maneira de se autorretratar que desperta o interesse dos artistas, como já foi observado por Pascal Bonafoux ao dirigir-se ao tema “o pintor pintado”. Segundo o autor: “Em um ateliê, de pé sobre um cavalete do qual uma paleta de cores está suspensa, um retrato: o espelho do pintor sozinho.”<sup>128</sup>. Nesta perspectiva, uma imagem emblemática é o *Self-portrait* [Fig. 1.3.56], de Johannes Gump, produzido em 1646, do qual Woods-Marsden aponta que:

[...] Nesta imagem circular do ato de autorretrato, criado em Florença em 1646 pelo austríaco Gump, o artista é enquadrado por seu eu espelhado e seu constructo emergente da mesma escala na tela, um retrato de si mesmo no processo de pintura do eu. As tensões subjacentes ao ato de autoafirmação do jovem de vinte anos, as tensões que ameaçam a harmonia aparente entre os três Gump dentro do círculo, são simbolizadas pelo feroz antagonismo do primeiro plano entre um gato e um cachorro, espreitando respectivamente sob o espelho-imagem à esquerda e à direita do cavalete. Seu ‘desempenho’ no palco dianteiro ecoa mais a autoconsciência de Gump sobre seu notável desempenho artístico para os públicos da posteridade: a ‘pose apropriada e invenção espirituosa’, para usar os termos de Castiglione, nos quais ele, o ‘real’ Gump, vira as costas para o seu público.<sup>129</sup>

<sup>127</sup> BARRETO, 2006, p. 133.

<sup>128</sup> Trecho original: “*In a studio, standing on an easel from which a colour-laden palette is suspended, a portrait: the portrait of the painter by himself.*”. BONAFOUX, 1985, p. 83. Tradução nossa.

<sup>129</sup> Trecho original: “[...] *In this tondo image of the act of self-portrayal, created in Florence in 1646 by the Austrian Gump, the artist is framed by his mirrored self and his same-scale emerging construct on the canvas, a portrait of the self in the process of painting the self. The tensions underlying the twenty-year-old’s act of self-affirmation, the strains that menace the harmony that ostensibly pertains among the three Gumps within the tondo, are symbolized by the ferocious foreground antagonism between a cat and a dog, lurking respectively under mirror-image at left and easel picture at right. Their front stage “performance” most echo Gump’s self-awareness of his remarkable artistic performance for the audiences of posterity: the “apt pose and witty invention,” to use Castiglione’s terms, in which he, the “real” Gump, turns his back on his public.*”. WOODS-MARSDEN, 1998, pp. 27-28. Tradução nossa.

Nesse sentido, entendemos a representatividade e importância expressa em um autorretrato do artista. Amparados pelas conclusões de Ludwig Goldscheider:

[...] Os pintores e escultores que [...] olhavam para o espelho no esforço de apreender suas próprias personalidades viam ali a beleza; embora as características, que seus espelhos revelaram e suas obras reproduzidas, possam ter sido ainda vazias e não formadas pela mão da Vida, ou desfiguradas pela tristeza e pelo fardo de seu trabalho.<sup>130</sup>

À maneira de Gump, Jean Alphonse Roehn utiliza toda a simbologia do espelho no *Portrait of an Artist Painting Her Self-Portrait* [Fig. 1.3.57], de cerca de 1850. Na obra, miramos uma mulher artista sentada, de costas para o observador e de frente para o espelho que reflete sua imagem; semelhante à composição de Gump, ela reproduz a imagem refletida no espelho sobre a tela disposta no cavalete à sua frente. No entanto, não podemos deixar de destacar que essa obra não se trata de um autorretrato, pois não observamos a imagem de seu autor, e sim a imagem de uma mulher artista, o que demonstra a utilização de um modelo consagrado para a construção da imagem de outro artista, neste caso de uma pintora que investiga os detalhes de sua face no espelho e os reproduz sobre tela. Desta mesma forma, olhando para o espelho e reproduzindo na tela o reflexo, Carlos de Servi realiza o *Autorretrato no Espelho* [Fig. 1.3.58], em que ele aparece sentado em frente a um espelho e baseando-se em sua imagem, ele a reproduz no quadro à sua direita. Compreendemos, assim, que os “retratos no espelho”<sup>131</sup> são visivelmente as investigações que o artista realiza de sua própria imagem. De acordo com Omar Calabrese: “[...] No espelho, encontramos o artista posando antes da execução de sua obra; na tela, a reprodução mnemônica dessa figura e, no quadro completo, o ciclo de produção do autorretrato.”<sup>132</sup>.

Com base nessas considerações acerca do autorretrato do artista, interessa-nos discorrer, nas próximas páginas acerca da autorrepresentação do artista no ateliê, ambiente de criação e trabalho, portando os utensílios que o vinculam ao seu ofício – paleta, pincéis, tela, esculturas, etc – estando ele em meio ao ofício ou trajando-se elegante no ateliê. Este tema relaciona-se diretamente com os retratos de artistas brasileiros feito por seus contemporâneos estudados ao longo desta pesquisa.

<sup>130</sup> Trecho original: “[...] *The painters and sculptors who, [...], gazed into the mirror in the endeavour to grasp their own personalities, saw beauty there; though the features, that their mirrors revealed and their works reproduced, may have been still empty and unformed by the hand of Life, or disfigured by the sorrow and the burden of their labour.*”. GOLDSCHIEDER, 1937. p. 57. Tradução nossa.

<sup>131</sup> Ver também a obra de Parmigianino “Self-portrait in a convex Mirror”, c. 1523-1524, preservado no Kunsthistorisches Museum. Imagem disponível em: <<https://www.khm.at/objektdb/detail/1407/?offset=5&lv=list>>.

<sup>132</sup> Trecho original: “[...] *Dans le miroir, on trouve donc l'artiste en train de poser avant l'exécution de son oeuvre; dans la toile, la reproduction mnémorique de cette figure, et dans le tableau complet, le cycle de production de l'autportrait.*”. CALABRESE, 2006, p. 167. Tradução nossa.

#### 1.4. O ateliê como tema: quando o artista se assume como tal

Como vimos, os artistas, dentre outros motivos, promoveram sua arte e exercitaram técnicas em seus autorretratos e, evidentemente, não existiria melhor cenário para sua autorrepresentação que o ateliê, ambiente de trabalho, convívio, sociabilidade e até mesmo de moradia para alguns. Nessa perspectiva, incluir os materiais utilizados para o ofício em seu autorretrato contribuiria para a composição e identificação de um ateliê com telas, cavaletes, estudos, pincéis, paletas, gessos, esculturas, entre outros atributos relacionados à figura de um pintor ou escultor, que certificariam, assim, sua profissão.

Pascal Bonafoux em *“Portrait of the Artist: the self-portrait in painting”*, comenta que a representação neste espaço não é ocasional:

O espaço onde o pintor pintou, seja uma sala ou um ateliê, as roupas que ele usava, seu penteado e todos os objetos ao seu redor como modelos de objetos, obras de arte ou a presença de visitantes, são todos importantes. O pintor pinta a si mesmo. Ele pinta-se no lugar onde faz sua pintura. E nada é deixado ao acaso.<sup>133</sup>

A representação no espaço do ateliê certamente apresenta um significado muito maior do que somente a utilização de um plano de fundo ou cenário para uma obra, afinal devido à ampla produção de obras com este motivo, é possível dizer que o ateliê do artista tornou-se um tema na pintura. Nesse sentido, algumas obras despontam neste universo de imagens de ateliês, como procuraremos analisar a seguir.

O pintor holandês Johannes Vermeer, consagrado pelas pinturas de gênero<sup>134</sup>, que também produziu autorretratos, muitos sem a menção de atributos de seu ofício, foi o responsável pela obra *The Art of Painting* ou *The Allegory of Painting* [Fig. 1.4.1], que evidentemente possui relação com a pintura de temática do ateliê. Para James Hall:

Nunca o ateliê de um pintor foi mais bem idealizado. Ele coloca a 'facilidade' do cavalete que se tornou a imagem clássica do pintor que trabalha a partir da bela vida. Mas é fundamental para o processo de idealização nos apresentar simultaneamente com dois tipos de artistas - um erudito pintor de história e um pintor apaixonado do amor.<sup>135</sup>

<sup>133</sup> Trecho original: *“The space where the painter painted, whether a room or a studio, the clothes he wore, his hair-style and all the objects around him such as models of objects, works of art or the presence of visitors, are all of import. The painter paints himself. He paints himself at the place where he does his painting. And nothing is left to chance.”*. BONAFOUX, 1985, p. 79. Tradução nossa.

<sup>134</sup> Slive destaca que Johannes Vermeer foi “o maior artista de gênero da Holanda”. SLIVE, 1998, p. 142

<sup>135</sup> Trecho original: *“[...] Never has a painter's studio been more sumptuously idealized. It puts the 'ease' into easel, and has become the classic image of the painter working from beautiful life. But central to the idealization process is to present us simultaneously with two types of artist - an erudite painter of history, and an impassioned painter of love.”*. HALL, 2013, p. 142. Tradução nossa.

Cabe ainda destacarmos outras questões acerca desta obra, assim como dialogarmos com a hipótese da autorrepresentação de Vermeer como o pintor representado de costas para o observador. De acordo com Seymour Slive:

[...] O quadro pretendia ser uma exaltação da arte de pintar. O artista, sentado e vestido com trajes fantasiosos e antiquados, retrata uma figura alegórica, Clio, a musa da história, tal como descrita por Cesare Ripa em sua *Iconologia*, [...] No quadro, Clio usa uma coroa de louros e tem uma trombeta para anunciar a própria fama. Segura um livro, [...] simbolizando a história. A idéia de que Vermeer, a seu modo discreto, retratou-se de costas, pintando a musa, é sedutora, mas devemos descartá-la. [...] A pintura foi executada como celebração da arte da pintura, não como auto-retrato. [...] <sup>136</sup>

Já Pascal Bonafoux aponta, em sua análise, uma defesa acerca da possibilidade de Vermeer ter se autorretratado:

Ele é anônimo, o pintor que vemos por trás pintando no ateliê de Vermeer? Um tipo estranho de anonimato. A luz que vem de uma janela atrás da cortina pesada ilumina à sua esquerda a mulher posando: Clio coroada de louros. E todos os interiores da Vermeer são iluminados de forma semelhante, exceto o *The Lace-Maker*. Não pode haver nenhuma dúvida! Aqui está Vermeer em seu próprio ateliê por volta de 1666, pintando uma alegoria. <sup>137</sup>

De forma semelhante, Hermann Ulrich Asemissen na publicação “*Vermeer: ‘L’Atelier du peintre’ ou l’image d’un métier*” pontua a autorrepresentação de Vermeer nesta obra:

[...] Vermeer representou o artista um pouco livre de restrições impostas - presentes no restante da pintura - e que se trata provavelmente de um autorretrato. De fato, no caso específico dos ‘autorretratos no ateliê’, os pintores às vezes se permitiam desviar-se das regras de perspectiva, a fim de se valorizar e celebrar a glória da pintura. <sup>138</sup>

No entanto, ainda segundo com Slive, a “arte da pintura” diz respeito ao ofício do pintor em seu ateliê em meio à prática de sua arte, e não propriamente um retrato de Vermeer. De qualquer forma, é imperioso destacarmos que esta tela se trata, também, de um retrato, ainda que de um artista desconhecido, representado em meio ao ofício, no ateliê, na companhia da modelo que posa para a sua obra. Vale mencionar também a tradição da pintura de gênero, na qual as cenas de ateliês se tornaram muito frequentes, como aquela pintada por Vermeer. Na análise de Robert Bared e Natacha Pernac “A figura do artista no trabalho é ambígua, entre representação genérica e autorretrato. Ele pinta os louros, atributos da Poesia e

<sup>136</sup> SLIVE, 1998, p. 151.

<sup>137</sup> Trecho original: “*Is he anonymous, the painter we see from behind painting in Vermeer’s studio? An odd kind of anonymity. The light coming from a window behind the heavy looped-back curtain illumines from the left the woman posing: Clio crowned with laurels. And all Vermeer’s interiors are similarly illumined, except for The Lace-Maker. There can be no doubt! Here is Vermeer in his own studio around 1666, painting an allegory.*”. BONAFOUX, 1985, p. 79. Tradução nossa.

<sup>138</sup> Trecho original: “[...] *Vermeer a représenté l’artiste en s’affranchissant quelque peu des contraintes imposées - présentes dans le reste du tableau - et qu’il s’agit probablement là d’un autoportrait. En effet, dans le cas précis des << autoportraits dans l’atelier >>, les peintres se permettaient parfois des écarts par rapport aux règles de la perspective, dans le but de se mettre eux-mêmes en valeur et de célébrer la gloire de la Peinture.*” ASEMISSSEN, 1989, p. 34. Tradução nossa.

da Fama, enfatizando que a arte resiste ao tempo.”<sup>139</sup>. Tanto resiste que às discussões em torno da figura do artista e de sua imagem estão na era das “selfies”, tomando grande repercussão.

Ainda no que diz respeito a “alegorias da pintura”, os autores apontam que a mesma se referenciava à figura de uma mulher “[...] elegante, a jovem exhibe os atributos de sua função (pincel, paleta, cavalete). [...]”<sup>140</sup>. Tal temática, muito frequentada pelos artistas, possui exemplares do gênero, com algumas modificações, na arte brasileira. Trata-se do *Atelier (Arte e Pátria)* [Fig. 1.4.2] de Carlos de Servi e do *Modelo em Repouso* [Fig. 1.4.3] de Arthur Timótheo da Costa.

No primeiro, vemos um ateliê em que, no centro, encontra-se uma mulher artista com pincéis e paleta em mãos. Pelo ambiente, estão dispostos vários objetos que vinculam a profissão de artista, como a maleta com tintas no canto esquerdo da tela; os vasos de cerâmica pintados à mão; a paleta com tema floral, assim como o pergaminho pintado pela artista, e ainda o busto masculino e a própria figura feminina no suporte circular, em estilo de medalhão, no canto esquerdo superior. Conforme Aldrin Moura de Figueiredo, o caráter patriótico da tela está impresso no busto de Rio Branco e na própria figura de Marianne, aquela que representa a República Francesa, localizada no medalhão acima do busto de Rio Branco<sup>141</sup>. Nesse sentido, podemos compreender o duplo sentido empregado a esta obra: uma alegoria à pintura e também uma alegoria à pátria. Para o autor: “[...] A mulher artesã da pátria, como vislumbrada na tela, é parte de um projeto mais amplo também desenhado na época por vários artistas sob comando do mecenato estatal.”<sup>142</sup>.

No segundo exemplo, não vemos expresso o debate político incorporado à obra de Carlos de Servi e sim uma exaltação das questões artísticas e, sobretudo, a relação entre pintor e modelo. Na tela, *Modelo em Repouso*, de Arthur Timótheo da Costa, a figura da mulher é o tema ou, neste caso, a alegoria à pintura aparece nua sentada em uma poltrona. A mulher com

<sup>139</sup> Trecho original: “*La figure de l'artiste au travail, est ambiguë, entre représentation générique et autoportrait. Il peint les lauriers, attributs de la Poésie et de Renommée, soulignant par là que l'art résiste au temps.*”. BARED; PERNAC, 2013, p. 30. Tradução nossa.

<sup>140</sup> Trecho original: “[...] *élégante, la jeune femme exhibe les attributs de sa fonction (pinceau, palette, chevalet).* [...]”. BARED; PERNAC, 2013, p. 28. Tradução nossa.

<sup>141</sup> Interessa-nos pontuar também outras observações, acerca da figura do Rio Branco. Segundo Caroline Fernandes Silva: “[...] Barão do Rio Branco, personalidade política do Brasil, reconhecido por seus méritos de jornalista, diplomata, além de sua atuação como geógrafo e historiador, tendo sido, inclusive, membro da Academia Brasileira de Letras. A presença do político que mereceu distinção do Império brasileiro, com participação até mesmo nas missões da Guerra do Paraguai, é interessante pela representatividade que teve antes e depois da proclamação da República, sendo respeitado intelectual. Por um lado, sua imagem remete ao papel do intelectual nos rumos da nação, uma combinação semelhante à proposta do pintor no título da tela, *Arte e Pátria*. Por outro lado, o Barão do Rio Branco também era bastante festejado por suas contribuições no caso das fronteiras do Brasil, inclusive na questão do Amapá, que na época pertencia ao estado do Pará. [...]”. SILVA, 2009, p. 34.

<sup>142</sup> FIGUEIREDO, 2014, p. 34.

pose pensativa, tendo a face repousando sobre a mão direita, sustenta em suas mãos pincéis e a paleta, em evidente alusão aos atributos de um artista. Aqui, o jogo duplo se instaura entre a representação de uma modelo em descanso, pós horas de poses – como faz referência o título – e a própria figura da mulher no lugar do artista, afinal, é ela que mantém sob sua posse os pincéis e paleta e, nesse sentido, é a artista.

Cabe, ainda, apontarmos a própria importância dos objetos, que compõem o ateliê e pertencem ao universo do artista, sendo reconhecidos como atributos de autoafirmação de sua profissão. Nessa perspectiva, os atributos do artista no ateliê certamente apresentam grande significado e à esteira desta valorização, Annibale Carracci realizou o *Self-portrait on an Easel in the Studio* [Fig. 1.4.4], em que vemos seu autorretrato em uma tela disposta sobre o cavalete, onde a paleta aparece pendurada à direita. Para James Hall, “[...] é um dos mais célebres e misteriosos autorretratos italianos. [...] Um autorretrato em busto deixado em um cavalete em um ateliê escuro que não é decorado nem mobiliado. [...]”<sup>143</sup>. O artista se faz presente em seu autorretrato disposto no cavalete em seu ateliê, uma opção diversa àquelas em que comumente os artistas se autorrepresentam – interrompendo/simulando o trabalho - em pé com os objetos do ofício em mãos, como observa James Clifton:

Retratos de artistas frequentemente mostram-nos no trabalho, ou melhor, fazendo uma pausa no trabalho. Nas imagens que mais se aproximam de um formato retrato comum (especialmente em meio corpo), os aspectos ativos do retrato podem aparecer essencialmente como atributos da profissão do artista, mais elaborado talvez, mas efetivamente o mesmo, como se ele estivesse segurando apenas uma paleta e pincéis sem indicação de local.<sup>144</sup>

Neste segmento, mencionamos o *Self-portrait at 57* [1.4.5], de 1848 e o *Autoportrait* [Fig. 1.4.6], de 1862, ambos do pintor Francesco Hayez. Nas duas obras, o artista aparece posando com paleta e pincéis olhando fixamente para o observador. Acreditamos que talvez os autorretratos do pintor italiano tenham sido vistos pelo pintor brasileiro Pedro Américo de Figueiredo e Melo (1843-1905) - que viveu em Florença -, principalmente quando comparamos com seu *Autorretrato* [Fig. 1.4.7], de 1893, parte do acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Nele, vemos o artista se representar de pé, em 3/4, olhando para o observador, vestindo-se elegantemente, tendo amparada na mão direita a paleta e os pincéis - em favor da profissão que o consagrou. Na mesinha, atrás do pintor, no canto esquerdo da

<sup>143</sup> Trecho original: “[...] is one of the most celebrated and mysterious of Italian self-portraits. [...] A bust-length self-portrait has been left on an easel in a dark studio that is undecorated and unfurnished [...]”. HALL, 2013, p. 118. Tradução nossa.

<sup>144</sup> Trecho original: “Portraits of artists often show them at work, or, rather, pausing in work. In the images most closely approximating a common portrait format (especially half-length), the active aspects of the portrayal may appear essentially as attributes of the artist's profession, more elaborate perhaps but effectively the same, as if he were holding only a palette and brushes with no indication of setting. [...]”. CLIFTON, 2005, p. 18. Tradução nossa.

tela, vemos um livro, sendo este um sinal evidente de sua erudição e do seu pertencimento também ao mundo das letras. Pensamos, assim, que Américo tenha visto o *Autoportrait* de Hayez, parte do acervo Galleria degli Uffizi, em Florença, local em que Pedro Américo deve ter visitado com frequência. Cabe, ainda, destacarmos que o pintor também possui dois autorretratos<sup>145</sup> pertencentes ao acervo do Uffizi, o que evidencia sua relação com a galeria e fortalece nossa hipótese de visualização do autorretrato de Hayez. No autorretrato de 1877 não existe menção ao ofício do pintor e, no segundo de 1895<sup>146</sup> [Fig. 1.4.8], apesar de aparecer parte da paleta e pincéis no canto direito tela, não é possível identificarmos similaridade com os autorretratos de Hayez, principalmente aquele do Uffizi, em que é marcante sua postura ao sustentar pincéis e paleta, assim como seu olhar em direção ao observador. Com efeito, vemos em comum na composição dos autorretratos dos artistas aqui mencionados os atributos do ofício – paleta e pincéis –, simulando a presença no ateliê. Bertrand Tillier indica que existe uma relação entre o tema do ateliê e o gênero do autorretrato

[...] Se o tema do ateliê e o gênero do autorretrato costumam ser confundidos, é porque eles são acompanhados de um desdobramento de objetos investidos de um significado simbólico, entre os quais o trabalho do artista afirma-se, no limite do *trompe-l'oeil*, ao mesmo tempo como um exercício de especulação sobre o espaço visual e sua transcrição formal e como uma metonímia da parte para o todo, do meio para o fim, do habitat para o habitante, do lugar para a figura [...]<sup>147</sup>

Nessa perspectiva, compreendemos que por meio da presença dos objetos do ofício, no espaço do ateliê, o pintor se insere e exalta todo o seu prestígio. Um caso exemplar deste segmento é *Las Meninas* [Fig. 1.4.9] de Diego Velázquez, em que o pintor aparece diante do grande cavalete com pincéis e paleta trabalhando em meio a corte espanhola, comprovando assim o reconhecimento alcançado entre a realeza. De acordo com Susann Waldmann, “O autorretrato de um pintor em pleno trabalho no círculo da família real é, sem dúvida, único não só para a Espanha, mas também para a Europa do século XVII. [...]”<sup>148</sup>. Esta obra certamente forneceu modelo de autorrepresentação para os artistas, assim como motivou inúmeras publicações e pesquisas que buscaram investigar detalhadamente a composição. Velázquez, ao se inserir na obra, revelou todo seu prestígio com a corte espanhola realizando uma obra que testemunhe seu feito.

<sup>145</sup> Agradecemos a Fabrício Miguel Novelli Duro pelo compartilhamento desta informação.

<sup>146</sup> De acordo com Novelli, no Museu Dom João VI, no Rio de Janeiro, existe uma cópia realizada por outro artista deste autorretrato de Pedro Américo, parte da Galleria degli Uffizi.

<sup>147</sup> Trecho original: “[...] Si le thème de l’atelier et le genre de l’autoportrait se confondent souvent, c’est qu’ils s’accompagnent d’un déploiement d’objets investis d’une signification symbolique, parmi lesquels l’œuvre de l’artiste s’affirme, à la lisière du trompe-l’œil, à la fois comme un exercice de spéculation sur l’espace visuel et sa transcription formelle et comme une métonymie de la partie pour le tout, du moyen pour la fin, de l’habitat pour l’habitant, du lieu pour la figure [...]”. TILLIER, 2014, p. 278.

<sup>148</sup> Trecho original: “El autorretrato de un pintor en pleno trabajo en el círculo de la familia real es, sin duda, singular no sólo para España son también para la Europa del siglo XVII. [...]”. WALDMANN, 2007, p. 127. Tradução nossa.

À maneira do trabalho de Velázquez na corte espanhola, veremos que a valorização da figura do artista e do próprio mito de sua imagem, possivelmente levou artistas posteriores a recordarem as vidas dos mestres e inseri-los em obras que rememoravam passagens ilustres, atestando assim seu prestígio, como podemos observar em *Marie de Médicis visitant l'atelier de Rubens* [Fig. 1.4.10], de Claudius Jacquand e em *Michelangelo in his Studio, Visited by Pope Julius II* [Fig. 1.4.11], de Alexandre Cabanel. Representar sobre a tela os episódios gloriosos da carreira destes artistas, em certo ponto, também eleva a figura daquele responsável pela obra, pois sendo ele o responsável pela tela, é através de seus traços que visualizamos as passagens, que até então eram somente conhecidas pela história, nas exaltadas visitas de personalidades do período ao ateliê dos artistas consagrados.

Nesse sentido, é intrínseca a relação entre o ateliê com a imagem do artista e ao longo deste capítulo, destacamos esse vínculo. Assim, trabalhamos com questões relativas ao tema do ateliê do artista, as variações de vocábulos e significados do termo no decorrer dos anos. Também investigamos as representações da figura do artista na arte e alguns de seus mitos, em especial a temática de São Lucas pintando a Virgem e o Menino, uma cena amplamente representada pelos artistas e modificada por alguns ao inserirem sua imagem na figura de São Lucas, desvinculando da esfera do sagrado, consagrando o autorretrato e sua representação em meio ao ofício. Com base na inserção da imagem do artista em obras vinculadas ao contexto religioso, como o caso de São Lucas pintando a Virgem e o Menino, investigamos algumas questões sobre o autorretrato e a perpetuação da imagem do artista, tendo em vista a mudança de seu *status* na época do Renascimento e o desenvolvimento de inúmeros exemplares de autorretratos realizados pelos artistas, que podem se relacionar com os mais variados propósitos – profissionais ou pessoais -, sendo que estes também poderiam ser ambientalizados no espaço do ateliê. Nessa perspectiva, observamos ainda que a autorrepresentação do artista no ateliê também pode ser compreendida como um tema, pois o artista se representa no espaço ou somente simula sua presença com a menção dos objetos do ofício, porque é no ateliê que o artista se assume como tal. O interesse pelo ateliê continuará expresso no próximo capítulo, voltado para demais questões que cercam o ambiente e que despertaram a atenção da literatura, da fotografia, da imprensa e ainda proporcionam ferramentas para o estabelecimento de uma geografia de artistas, de acordo com a localização de seus ateliês, a fim de identificar relações entre os mesmos e demais questões de sociabilidade existentes que contribuem para a escolha de um artista retratar o outro no espaço do ateliê.



## **CAPÍTULO 2 – O ateliê do artista: espaço de trabalho e de sociabilidade**

O ateliê do artista, espaço primordial da arte, apresenta, a nosso ver, possibilidades interessantes para discussão. Dentre elas, ao abordamos a funcionalidade de seu espaço, diretamente ligado ao ofício de pintores e escultores, a noção que a dinâmica do ambiente não se limitava apenas à produção, sobretudo pelas questões sociais existentes entre os artistas que desenvolveriam convívio e laços de amizade neste local, assim como com a clientela, *marchands*, críticos e demais figuras imersas nos campos artísticos que poderiam acessar este espaço, para além dos familiares com trânsito irrestrito.

O interesse em conhecer informações e dados acerca dos ateliês de alguns artistas brasileiros, de fins do século XIX e início do século XX, apontam possibilidades para o entendimento de questões suscitadas ao longo de nossa pesquisa, na qual buscamos reconstituir algumas tramas que se estabeleceram entre os artistas estudados, para assim entender os motivos e ou possibilidades de um representar o outro em um quadro.

Neste capítulo dialogaremos com outras questões como a literatura e o universo de romances em que o ateliê do artista faz-se cenário; assim como o “gosto” dos artistas de serem fotografados no ateliê, a circulação destas imagens e a própria composição de álbuns com estes registros; abordaremos também o interesse da imprensa da época em publicar notas e matérias em que protagonizavam como enfoque as visitas aos ateliês dos artistas, pois tais materiais forneciam, ao longo do texto, descrições e imagens de como seriam estes ambientes e quais eram as dinâmicas que os artistas desempenhavam neste espaço, para além de seu ofício; proporcionaremos ainda uma geografia e/ou topografia dos ateliês dos artistas brasileiros estudados, tendo em vista a localização e proximidade de ateliês dos artistas do período, as quais fornecem margens para pensarmos nas relações e no convívio nutrido entre eles, que em algum momento realizaram retratos de seus companheiros no espaço do ateliê, estando este elegante ou com trajes próprios para o ofício.

### **2.1. Os romances de ateliê: a literatura e o interesse pelo “espaço” do artista**

De acordo com Alain Bonnet, “[...] ao longo do século XIX, o ateliê do artista adquiriu uma dimensão simbólica que se traduz tanto na literatura quanto nas representações pictóricas.”<sup>149</sup>. Tal consideração nos interessa devido à sua relação evidente com nosso estudo, pois a figura do artista e o cenário de seu ateliê estão presentes em alguns romances

---

<sup>149</sup> BONNET, 2018, p. 176.

européus publicados ao longo do século XIX, assim como também teve espaço na literatura brasileira na virada dos oitocentos. Nesse sentido, o interesse na temática não se limitou somente à pintura chegando também aos textos de ficção, onde as vidas dos artistas ganharam proporções para além da representação estática sobre tela. Tendo em vista esta dimensão, em que o artista passa a integrar um enredo de uma narrativa, eles certamente se inseriam, cada vez mais, na sociedade do período. Os artistas não estavam mais restritos aos Salões ou comumente em seus ateliês da vida real, visto que naquele momento também estavam presentes na literatura consumida pelo público letrado e inegavelmente ganhavam maior prestígio na sociedade.

Dominique Bussillet em “*L’atelier de l’artiste*”, se dedica a investigar uma obra, de mesmo título, do pintor Charles Lucien Léandre [Fig. 2.1.1], de 1886. Em sua análise, a partir do pastel de Léandre, a autora aborda questões de sua trajetória até a chegada ao Musée de Vire, assim como busca traçar uma tradição a qual a obra de Léandre se vincula, evocando imagens de ateliês de artistas consagrados, como obras de Vermeer a Fantin- Latour. No entanto, chamamos atenção para o tópico intitulado “*L’atelier de l’artiste, de Balzac à Proust*”<sup>150</sup>, em que Bussillet se detém a analisar descrições de ateliês de artistas presente na literatura, no período em que Charles Lucien Léandre realizou seu pastel.

Tal processo de análise apresenta um método interessante para também buscarmos na literatura elementos para o entendimento dos retratos de artistas brasileiros no ateliê, feitos por seus contemporâneos. Acreditamos que os artistas brasileiros conheciam esses romances, visto que a maioria teve a oportunidade de estudar ou viajar para o exterior, sendo assim a literatura deve ser considerada como mais um elemento de análise na temática do ateliê do artista. Nessa perspectiva, veremos exemplos de como o artista e seu ateliê aparecem em algumas obras literárias do século XIX e início do XX, época em que foram produzidos os retratos estudados nesta pesquisa.

Honoré Balzac pode ser considerado um dos primeiros exemplos de escritores que se interessaram pela figura do artista e de seu ateliê para a construção de seus contos na década de 1830. Em *A Obra-prima ignorada* (1831), conforme análise de Dominique Bussillet, está impresso “a dificuldade que ele encontra em expressar o inexprimível em uma tela”<sup>151</sup>, o que leva ao Mestre Frenhofer a trabalhar dez anos em uma tela, e nunca estar satisfeito e a modifica-la e refaze-la obcecadamente, de forma a perder a lucidez ao ponto de tirar sua vida.

<sup>150</sup> BUSSILLET, 2015, pp. 35-46.

<sup>151</sup> Trecho original: “*difficulté qu’il rencontre à exprimer l’inexprimable sur une toile.*”, BUSSILLET, 2015, p. 35. Tradução nossa.

No início do conto, acompanhamos um jovem, que depois saberemos que se trata de Nicolas Poussin, visitar, em uma fria manhã de dezembro de 1612, o ateliê de um mestre:

[...] o neófito permanecido sob o encantamento que devem experimentar os pintores de vocação ante o aspecto do primeiro ateliê que vêem e onde se lhes revelam alguns dos processos materiais da arte. Uma claraboia existente no teto iluminava o ateliê de Porbus. Concentrada sobre uma tela colocada no cavalete e que não fora ainda tocada senão por três ou quatro traços brancos, a luz não alcançava as negras profundezas dos cantos daquela vasta peça; entretanto, alguns reflexos perdidos faziam brilhar naquela sombra pardacenta uma paleta prateada no ventre de uma couraça de retre suspensa na parede, listavam com um brusco sulco de luz a cornija esculpida e encerada de um antigo aparador coberto de louças curiosas ou pontilhavam de pingos brilhantes o tecido granuloso de alguns velhos reposteiros de brocado dourado, de grandes pregas desfeitas, atirados ali como modelos. Manequins de gesso, fragmentos e bustos de deusas antigas, amorosamente polidas pelos beijos dos séculos, enchiam as mesinhas e os consolos. Numerosos esboços, estudos a lápis, a três cores, sanguíneos ou feitos a pena, cobriam as paredes até o teto. Caixas de trintas, garrafas de óleo e de essência, escabelados caídos não deixavam senão um caminho estreito para chegar embaixo da auréola projetada pela claraboia, cujos raios caíam em cheio no pálido semblante de Porbus e sobre o crânio de marfim do homem singular. [...] <sup>152</sup>

O interesse de Balzac não permaneceu somente nesta obra, pois de acordo com Bussillet “[...] em 1839, ele publicou *Pierre Grassou*, uma desiludida reflexão sobre a posição do artista na sociedade burguesa, provavelmente ecoando as questões que o escritor poderia questionar sobre seu próprio estatuto.”<sup>153</sup>. Trata-se da história de um pintor medíocre, que apesar de ter atributos de um bom artista, copiava obras de grandes mestres, mediante a encomenda de uma figura que os revendia. Ele se casa com uma moça de família rica, que em sua mansão tem as paredes adornadas por quadros copiados por Grassou e vendidos ao seu pai como legítimos. Em suma, Pierre Grassou, apesar de se inserir socialmente e ser encarado como um burguês, ao possuir fortuna devido ao casamento, não consegue ser reconhecido como artista, um pintor fracassado e infeliz, ciente de sua mediocridade artística. Contudo, nos interessa pontuar como Balzac, no início do seu conto, descreve o ateliê de Pierre Grassou ou apelidado Fougères, devido ao local de seu nascimento:

Em 1832, Fougères morava na rua Navarin, no quarto andar de uma daquelas casas altas e estreitas que se assemelham ao obelisco de Luxor, e possui um beco, uma pequena escada escura com vãos de madeira, três janelas apenas em cada andar e, dentro do prédio, um pátio, ou, para falar mais corretamente, um poço quadrado ou poço. Acima dos três ou quatro quartos ocupados por Grassou de Fougères estava seu ateliê, olhando para Montmartre. Este ateliê foi pintado em cor de tijolo, para um fundo; o chão estava tingido de marrom e bem frutado; cada cadeira estava mobiliada com um pouco de carpete ao redor das bordas; o sofá, bastante simples,

<sup>152</sup> BALZAC, 1992, pp. 397-398. Este trecho também fora citado por BUSSILLET, 2015, pp. 36-35 e por BONNET, 2018, p. 167, mas esclarecemos aqui que realizamos a leitura do original.

<sup>153</sup> Trecho original: “[...] en 1839, il publie *Pierre Grassou, réflexion désabusée sur la position de l'artiste dans la société bourgeoise, en écho sans doute aux interrogations que peut se poser l'écrivain sur son propre statut.*”. BUSSILLET, 2015, p. 35. Tradução nossa.

estava limpo como no quarto de alguma digna burguesa. Todas essas coisas denotavam os modos arrumados de uma pequena mente e a economia de um homem pobre. Uma cômoda estava lá, para guardar os utensílios do ateliê, uma mesa para o café da manhã, um aparador, uma secretária; em suma, todos os artigos necessários para um pintor, ordenadamente arrumados e muito limpos. O fogão participava dessa limpeza holandesa, que era ainda mais visível porque a luz pura e pequena do norte inundava com o seu feixe claro e frio o vasto apartamento. Fougères, sendo apenas um pintor de gênero, não precisa do imenso maquinário e equipamento que arruinam os pintores históricos; ele nunca reconheceu dentro de si uma faculdade suficiente para tentar a alta arte e, portanto, agarra-se à pintura de cavalete.<sup>154</sup>

Esse interesse pela figura do artista, seus dilemas, inquietações, paixões e demais questões como a própria busca pelo impossível – obra perfeita - compunham os “romances de artistas”<sup>155</sup> do período. *Manette Salomon* (1867) dos Goncourt é outro exemplo deste segmento. Na obra dos irmãos, temos como personagens os pintores Anatole, Garnotelle, Coriolis e a personagem feminina Manette (que intitula a obra). De acordo com Norma Wimmer, “Inicialmente, o romance sobre arte e sobre artistas, deveria intitular-se *L’Atelier Langibout* (nome do local no qual, ainda jovens, os personagens pintores se conheceram), mas também acabou recebendo o nome da protagonista.”. Segundo a análise da autora:

O enredo de *Manette Salomon* [...] gira em torno da vida do pintor Coriolis e de sua modelo Manette, a belíssima jovem pela qual ele se apaixona; a partir daí desencadeia-se a oposição entre vida e arte, o conflito entre pulsão artística e pulsão erótica. Entretanto, Manette Salomon vai-se transformando, de modelo e de amante, em esposa controladora e tirânica. [...] Como de maneira geral ocorre nos ‘romances de artista’, Coriolis ambiciona a realização de uma obra total, passível de concretizar seu desejo de absoluto fluindo com a essência luminosa dos objetos. Esta ambição pelo impossível contribui, ao mesmo tempo, para a destruição da personagem, que se esgota em sua busca pela perfeição. Amigos artistas e, principalmente, pintores; círculos de camaradagem constituídos dentro e fora dos ateliers; descrições de Paris e de seus arredores; memórias de museus e de Salões de Exposição (notadamente o de 1853) são, ainda, representados no romance, que retoma a precária condição do artista iniciante na capital francesa em meados do século XIX, bem como sua posterior acomodação às exigências da crítica e do próprio meio artístico ou, excepcionalmente, seu sucesso.<sup>156</sup>

<sup>154</sup> Trecho original: “In 1832, Fougères lived in the rue Navarin, on the fourth floor of one of those tall, narrow houses which resemble the obelisk of Luxor, and possess an alley, a dark little stairway with dangerous turnings, three windows only on each floor, and, within the building, a courtyard, or, to speak more correctly, a square pit or well. Above the three or four rooms occupied by Grassou of Fougères was his studio, looking over to Montmartre. This studio was painted in brick-color, for a background; the floor was tinted brown and well frotted; each chair was furnished with a bit of carpet bound round the edges; the sofa, simple enough, was clean as that in the bedroom of some worthy bourgeoisie. All these things denoted the tidy ways of a small mind and the thrift of a poor man. A bureau was there, in which to put away the studio implements, a table for breakfast, a sideboard, a secretary; in short, all the articles necessary to a painter, neatly arranged and very clean. The stove participated in this Dutch cleanliness, which was all the more visible because the pure and little changing light from the north flooded with its cold clear beams the vast apartment. Fougères, being merely a genre painter, does not need the immense machinery and outfit which ruin historical painters; he has never recognized within himself sufficient faculty to attempt high-art, and he therefore clings to easel painting.”. BALZAC, 2014, p. 7. Tradução nossa.

<sup>155</sup> Essa expressão é utilizada por WIMMER, 2017, pp. 277-286.

<sup>156</sup> WIMMER, 2017, pp. 283-284. De acordo com Rupert Christiansen “In Jules and Edmond Goncourt’s depressing novel *Manette Salomon* (1867), Naz de Coriolis, the idealistic modernist, marries his beautiful

Nesse sentido, é explícita na literatura dos Goncourt a ligação que os irmãos mantem com a arte – na juventude pensaram em ser pintores -. De acordo com Jacqueline Lichtenstein:

O romance *Manette Salomon* revela essa relação íntima que os Goncourt tinham com as obras e o meio artístico. Aí se encontram alusões a Delacroix, aos pintores orientistas (Devéria, Chassériau, Descamps), à escola de Barbizon e aos pintores literatos (Delaroche e Ary Scheffer). [...] O herói da história, Coriolis, é um pintor que se apaixona por sua modelo, Manette Salomon, e aos poucos deixa de pintar. Coriolis tem por amigos dois colegas de ateliê, Anatole e Garnotelle. [...] <sup>157</sup>

Para nós, além das relações com o meio artístico, são interessantes as descrições dos ateliês ao longo do romance e, logo no início, somos convidados a ingressar no ateliê do pintor de história Langibout, que na rua d'Enfer conduzia um ateliê com sessenta alunos:

O ateliê de Langibout era um enorme ateliê pintado em verde oliva. Sobre a parede de um dos lados,, sob a janela da sacada aberta à frente, ficava a mesa para o modelo, com a barra de ferro onde a corda se prende para a instalação dos braços levantados no ar, os calcanhares para apoiar o calcanhar que não posa, o couro envernizado em T, no qual o braço descansa. Uma carpintaria subia ao longo do ateliê, a uma altura de sete a oito pés. Raspas de paletas, endereços de modelos, retratos encomendados cobriam quase inteiramente. [...] <sup>158</sup>

No decorrer da leitura, nos deparamos com outra descrição, agora do espaço de trabalho do jovem pintor Anatole, um “Ateliê de miséria e juventude, verdadeiro sótão de esperança, é este ateliê da rua Lafayette, este sótão de trabalho com seu bom cheiro de tabaco e preguiça! [...]” <sup>159</sup>. De maneira diferente, podemos visualizar o ateliê de Coriolis:

Era um ateliê de nove metros de comprimento e sete de largura. Suas quatro paredes pareciam um museu e um pandemônio. A exibição e a desordem de um luxo barroco, um monte de objetos estranhos, exóticos e diferentes, lembranças, peças de arte, a pilha e o contraste das coisas de todos os tempos, de todos os países, de todos os estilos, de todas as cores, a confusão reunida por um artista, um viajante, um colecionador [...] <sup>160</sup>

---

*Jewish model only to be ruined by her avarice: she fills up the house with her relatives, bullies him to paint only what will sell and finally drives him close to insanity.”. CHRISTIANSEN, 2006, pp. 39-40.*

<sup>157</sup> LICHSTENSTEIN, 2005, p. 114.

<sup>158</sup> Trecho original: “L’atelier de Langibout était un immense atelier peint en vert olive. Sur le mur d’un des côtés, sous le jour de la baie ouverte en face, se dressait la table à modèle, avec la barre de fer où s’attache la corde pour la pose des bras levés en l’air, les talonnières pour supporter le talon qui ne pose pas, le T en cuir verni où s’appuie le bras qui repose. Une boiserie montait tout le long de l’atelier, à une hauteur de sept à huit pieds. Des grattages de palette, des adresses de modèles, des portraits chargés la couvraient presque entièrement. [...]”. GONCOURT, 1868, p. 27. Tradução nossa.

<sup>159</sup> Trecho original: “Atelier de misère et de jeunesse, vrai grenier d’espérance, que cet atelier de la rue Lafayette, cette mansarde de travail avec sa bonne odeur de tabac et de paresse! [...]”. GONCOURT, 1868, p. 103. Tradução nossa.

<sup>160</sup> Trecho original: “C’était un atelier de neuf mètres de long sur sept de large. Ses quatre murs ressemblaient à un musée et à un pandémonium. L’étalage et le fouillis d’un luxe baroque, un entassement d’objets bizarres, exotiques, hétéroclites, des souvenirs, des morceaux d’art, l’amas et le contraste de choses de tous les temps, de

Contudo, toda a pompa é encontrada mesmo no ateliê de Garnotelle, que consegue atingir prestígio, pois se limitava a oferecer aquilo que o público aceitava e, neste processo de ascensão social, perdia na questão pictórica, porém aparentava não se preocupar

Assim adulado, respeitado, protegido, apoiado, aluga-se pelo dinheiro de seus retratos, aluga pelo dinheiro de seu ateliê, um ateliê aristocrático de jovens e ricos estrangeiros pagando cem francos por mês e se comprometendo por seis meses; rico e tendo conseguido toda a felicidade, repleto de seus desejos e ambições, o Garnotelle de sucesso, o Garnotelle de camisas bordadas e perfumes baseados em musk, que tem do seu passado apenas os cabelos longos, que ele mantinha como sua auréola de artista, Garnotelle era às vezes envolto em uma tristeza vaga. Ele parecia ter o nobre e solene fundo de sofrimento de um homem longe ‘do objeto de seu culto’. [...] <sup>161</sup>

O fútil sofrimento de Garnotelle não é nada, comparado ao desprezo pela sociedade burguesa impresso em *Às avessas* (1884), o romance de Joris-Karl Huysmans, em que o protagonista Des Esseintes, um esteta erudito de saúde decadente e hábitos excêntricos, que perdido em meio aos seus devaneios se afasta de todos e constrói uma fortaleza, a fim de viver todas as experiências idealizadas em sua mente, sejam elas sexuais, literárias, botânicas, musicais ou artísticas. Ele não se priva de nada e emprega altos recursos para atingir seus desejos. Michael Wilson aponta que, para

J.K. Huysmans, o autor do romance *A Rebours* (1884), a arte é um refúgio de uma sociedade vulgar e materialista, a antítese do progresso e a verdadeira beleza reside no que é inútil. O herói de *A Rebours* fecha-se num mundo hermético, articulado, dedicando-se a uma vida de sensações estéticas, à sua sensibilidade refinada e às suas roupas imaculadas. O esteta do final do século XIX é uma relíquia de uma era anterior, mais antiga e elegante, na negação do seu tempo. <sup>162</sup>

Des Esseintes é um apreciador da arte e na obra do pintor Gustave Moreau (1826-1898), vemos o protagonista se deleitar pelo simples prazer da contemplação de pinturas como *L'Apparition* <sup>163</sup>:

[...] Gustave Moreau não descendia de ninguém. Sem ascendente verdadeiro, sem descendentes possíveis, continuava único na arte contemporânea. Remontando às

---

*tous les pays, de tous les styles, de toutes les couleurs, le pêle-mêle de ce que ramasse un artiste, un voyageur, un collectionneur [...]*”. GONCOURT, 1868, p. 186. Tradução nossa.

<sup>161</sup> Trecho original: “Ainsi adulé, respecté, protégé, appuyé, renté par l’argent de ses portraits, renté par l’argent de son atelier, un atelier aristocratique de jeunes et riches étrangers payant cent francs par mois, et s’engageant pour six mois; riche et parvenu à tous les bonheurs, comblé dans ses désirs et ses ambitions, le Garnotelle du succès, le Garnotelle des chemises brodées et des parfums à base de musc, n’ayant plus rien de son passé que ses longs cheveux, qu’il gardait comme son auréole d’artiste, Garnotelle se montrait parfois enveloppé d’une vague tristesse. Il paraissait avoir le noble et solennel fond de souffrance d’un homme éloigné « de l’objet de son culte. » [...]”. GONCOURT, 1868, pp. 241-242. Tradução nossa.

<sup>162</sup> Trecho original: “[...] J.K. Huysmans, the author of the novel *A Rebours* (1884), art is a refuge from a vulgar and materialista society, the antithesis of progress, and true beauty resides in what is useless. The hero of *A Rebours* shuts himself away in a hermetic, artificial world, devoting himself to a life of aesthetic sensations, his refined sensibility and his immaculate dress, the aesthete of the late nineteenth century is a relic of a former, more elegante age, in denial of his time. [...]”. WILSON, 2006, p. 23. Tradução nossa.

<sup>163</sup> Aquarela de c. de 1876, medindo 720 x 1060 cm, conservada no Musée d’Orsay, Paris.

fontes etnográficas, às origens de mitologias cujos enigmas sangrentos ele comparava e desenredava; reunindo, fundindo numa só as lendas vindas do Extremo Oriente e metamorfoseadas pelas crenças de outros povos, ele justificava desse modo suas fusões arquitetônicas, seus amálgamas luxuosos e inesperados de estofos, suas sinistras e hieráticas alegorias exacerbadas pelas inquietas perspicácias de um nervosismo de todo moderno; e se mantinha sempre doloroso, obcecado pelos símbolos de perversidade e amores sobre-humanos, de estupros divinos consumados sem abandonos nem esperanças.<sup>164</sup>

O desencantamento de Des Esseintes e seu decadente fim, em meio ao luxo, contrasta com o desfecho do pintor Cláudio Lantier, o protagonista de *A obra* (1886), de Émile Zola. No romance de Zola, acompanhamos a história do pintor, seu romance com Cristina, sua relação com amigos da época do colégio - preservada na vida adulta principalmente na figura do melhor amigo: o escritor Sandoz -, e a obcecada busca pela realização de sua “grande obra”. Neste processo, são várias as tentativas de Lantier realizar “a obra”, assim como são as recusas do júri do Salão, que o leva a incontáveis raspagens da tela, a fim de recomeça-la. O descontentamento artístico e a insanidade pelo trabalho acabam por contaminar toda a vida do pintor, seja ela familiar, ao lado da esposa e do filho doente que acaba falecendo, assim como nas finanças e na consequente miséria que se instaura. Um prelúdio para o trágico fim do pintor, sendo ele encontrado por Cristine enforcado diante da sua grande tela, aquela que nunca chegou a existir.

Zola, ao construir sua narrativa, nos convida a ingressar, em alguns momentos, ao ateliê de Cláudio Lantier, onde ele descreve o ambiente, foco de nosso interesse e estudo. É praticamente na metade do romance que encontramos essa passagem onde Cláudio deixa claro seu descontentamento pelo ateliê que poderia manter naquele período

A pequenez do seu estúdio era um obstáculo sério. Se dispusesse ao menos do antigo sótão do cais de Bourbon, ao menos a vasta sala de jantar de Bennecourt! Mas que fazer, naquela divisão mais comprida que larga, um corredor que o senhorio tinha o descaramento de arrendar por quatrocentos francos aos pintores, depois de o ter coberto com uma vidraça? E o pior era que essa vidraça voltada ao norte, apertada entre duas altas empenas, só deixava passar uma luz esverdeada de caverna. Cláudio teve pois de adiar para mais tarde as suas grandes ambições, resolveu lançar-se primeiro em tela médias, dizendo para consigo que não era a dimensão das obras que fazia o génio.<sup>165</sup>

Não seria de estranhar que logo o pintor buscasse um novo espaço que lhe permitisse melhores condições para o trabalho e que não economizasse recursos e esforços para adequá-lo, conforme sua necessidade como percebemos no trecho a seguir:

Cláudio, que não podia pintar a sua grande tela no pequeno estúdio da rua de Douai, resolveu arrendar noutro sítio um telheiro qualquer que dispusesse de espaço suficiente: e encontrou o que precisava quando deambulava pela colina de Montmartre, a meia encosta da rua Tourlaque, essa rua que desce atrás do cemitério

<sup>164</sup> HUYSMANS, 2011, p. 125.

<sup>165</sup> ZOLA, 1982. pp. 578-579.

e de onde se domina Clichy até aos pântanos de Gennevilliers. Era um antigo secadouro de tintureiro, uma barraca de quinze metros de comprimento por dez de largura, cujas tábuas e reboco deixavam passar todos os ventos do céu. Arrendavam-lho por trezentos francos. [...]

[...] Tinha mobiliado o seu grande estúdio sumariamente: cadeiras, o seu antigo divã do cais de Bourbon, uma mesa de pinho comprada por cem soldos num ferro-velho. Na prática da sua arte não tinha a vaidade de uma instalação luxuosa. O seu único luxo foi uma escada rolante com plataforma e com degrau móvel.<sup>166</sup>

Veremos que a descrição do ateliê do artista e seu descontentamento diante dele também foi alvo do interesse de outro escritor. Guy de Maupassant inicia seu romance *Forte como a morte* (1889) relatando as inquietações despertadas em seu protagonista, o pintor Olivier Bertin, no momento em que este se encontra em seu ateliê:

O dia entrava pela claraboia no vasto atelier. Era um grande quadro luminoso, sobre um fundo infinito de azul, por onde passavam, fugitivos, os pássaros em revoadas. Mas, ao entrar na ampla peça suave e encortinada, a claridade alegre do céu se atenuava, tornava-se doce, adormecida sobre os estofos, ia de ouro se iluminavam como fogos. A paz e o sono pareciam aprisionados ali dentro, a paz das casas de artistas, onde a alma humana trabalha. Entre essas paredes, em que o pensamento mora, onde o pensamento se agita, se exaure em esforços violentos, parece que tudo fica cansado, abatido, quando ele se acalma. Tudo parece morto, depois dessas crises de vida. E tudo repousa, os móveis, os estofos, os grandes personagens inacabados sobre as telas, como se todo o aposento tivesse sofrido a fadiga do dono, tivesse sofrido com ele, tomando parte, todos os dias, na sua luta sempre recomeçada. [...].<sup>167</sup>

No romance de Maupassant, o pintor Olivier Bertin é descrito da seguinte forma “Rico, ilustre, tendo conquistado todas as honras, permanecia, quase no fim de sua vida, o homem que não sabia ainda, ao certo, ao encontro de que ideal marchava. [...]”<sup>168</sup>. Novamente, vemos a frustração de um artista. Aqui não está impresso o sofrimento de uma vida miserável pela arte, mas sim um artista que no fim da vida compreende que perdeu a paixão e não sabe quando isto aconteceu, buscando rememorar os triunfos de outrora como no seguinte trecho:

[...] fez acender a grande estufa de seu atelier, porque a noite se anunciava glacial. Mandou também acender o lustre, como se temesse os cantos escuros e se fechou. Que emoção, profunda, física, horrivelmente triste, o estrangulava! Sentia-se na garganta, no peito, em todos os músculos amolecidos, como em sua alma débil. As paredes do apartamento oprimiam-no. Toda a sua vida estava presa lá dentro, sua vida de artista e sua vida de homem. Cada estudo de pintura lembrava-lhe um sucesso, cada móvel falava de uma recordação. Mas sucessos e recordações eram coisas passadas! Sua vida, como lhe pareceria curta, vazia e, ao mesmo tempo, cheia. Tinha feito quadros, mais quadros, sempre quadros, e amado uma mulher. Lembrava-se das noites de exaltação, após os encontros, nesse mesmo atelier. Tinha caminhado noites inteiras, cheio de febre. A alegria do amor feliz, a alegria do sucesso mundano, a embriaguez única da glória tinham-lhe feito saborear horas inesquecíveis de íntimo triunfo.<sup>169</sup>

<sup>166</sup> ZOLA, 1982, p. 602.

<sup>167</sup> MAUPASSANT, 1983, p. 323.

<sup>168</sup> Idem.

<sup>169</sup> MAUPASSANT, 1983, p. 443.



Interessa-nos mencionar também a análise de Dominique Bussillet acerca deste mesmo trecho do romance de Maupassant. Para ela, “No triunfo sucede a lassitude, à exaltação do projeto, à febre de sua realização, sucede a tristeza da obra acabado; tudo é fechado entre as quatro paredes do ateliê, e nenhum vidro, nenhuma luz é suficiente para consolar o artista que ficou órfão de seu impulso criador...”<sup>170</sup>. Órfão de sua arte e porque não dizer de sua própria vida, pois assim como Olivier Bertin também é na velhice que o personagem da última peça do dramaturgo Henrik Ibsen, o escultor Rubek, se martirizará pelos anos desperdiçados em sua obra-prima, que segundo o escultor:

[...] Eu tinha ficado um ano, ano e meio sozinho, fechado com os meus pensamentos... e tinha dado o último retoque na minha obra... ‘O Dia da Ressureição’ se foi por fim pelo mundo e me valeu a glória... e o resto. [...] Eu, porém, não mais queria à minha obra. As flores o incenso que me eram prodigalizados pelos homens, sufocavam-me, exasperavam-me, davam-me vontade de fugir, de me esconder no fundo das matas. [...]<sup>171</sup>

Acompanhamos, assim, o dilema do artista que não quer mais sua obra e que não pode fugir da sua condição de artista, pois conforme as palavras de Rubek “Sou um artista [...] E não coro das fraquezas de que talvez nunca consiga libertar-me. Precisas compreender: nasci artista... E por mais que faça, jamais serei outra coisa senão um artista.”<sup>172</sup>. Rupert Christiansen resume com clareza a tônica por traz deste drama teatral:

[...] a última peça de Henrik Ibsen: *Quando Despertamos de Entre os Mortos* (1900), é uma declaração grandiosa e trágica do dilema do artista. O escultor Rubek passou a vida lutando com mármore e pedra, trabalhando em uma obra-prima épica que ele não pode completar por causa da maneira como ele explorou a mulher que amava, que também é sua modelo. Na velhice ele rejeita completamente a arte, lamentando que ele tenha colocado uma imagem de barro, acima da felicidade da vida - do amor! Esta é a mais alta declaração romântica, com uma magnitude Nietzscheana sobre sua autoabnegação. [...]<sup>173</sup>

Nesse sentido, vimos que vários escritores voltaram suas atenções para as vidas dos artistas e construíram suas ficções, a partir dos dramas que rodeiam estes personagens. De acordo com Bussillet, “Parece que todo escritor cria um personagem de pintor que expressa suas próprias dúvidas, suas próprias insatisfações, transpostas da literatura para a pintura; mas

<sup>170</sup> Trecho original: “*Au triomphe succède la lassitude, à l’exaltation du projet, à la fièvre de sa réalisation, succède la tristesse de l’œuvre achevée; tout est enfermé entre les quatre murs de l’atelier, et aucune verrière, aucune lumière ne suffit à consoler l’artiste devenu orphelin de son élan créateur...*”. BUSSILLET, 2015, p. 43. Tradução nossa.

<sup>171</sup> IBSEN, 1992. p. 427. Citação retirada do “Segundo Ato”.

<sup>172</sup> IBSEN, 1992, p. 434. Citação retirada do “Terceiro Ato”.

<sup>173</sup> Trecho original: “[...] *Henrik Ibsen’s last play. When We Dead Awaken (1900), attempts a more grandly tragic statement of the artist’s dilemma. The sculptor rubek has spent his life struggling with marble and stone, working on one summatory epic masterpiece that he cannot complete because of the way he has exploited the woman he loved, who is also its model. In old age he rejects art altogether, lamenting that he set a dead clay-image, above the happiness of life – of love! This is the highest Romantic statement, with a Nietzschean grandeur about its self-abnegation.* [...]”. CHRISTIANSEN, 2006, p. 40. Tradução nossa.

para Marcel Proust, o fim justifica todas as insuficiências. [...]”<sup>174</sup>. Bussillet faz referência ao pintor Elstir, um dos personagens do romance *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust. Para Christiansen, “[...] Elstir preenche a definição ruskiniana da natureza de um pintor: ele é o homem que se tornou deliberadamente ignorante antes de se sentar para pintar, esquecendo tudo o que sabia em sua honestidade de propósito. [...]”<sup>175</sup>. O narrador do romance faz uma visita ao ateliê de Elstir em Balbec e temos o seguinte relato:

[...] quando me vi no ateliê, senti-me perfeitamente feliz, pois, por todos os estudos que se achavam à minha volta, eu me julgava capaz de elevar-me a uma conhecimento poético, fecundo em alegrias, de muitas formas que até então não havia isolado do espetáculo total da realidade. E o ateliê de Elstir me apareceu como o laboratório de uma espécie de nova criação do mundo, onde, do caos em que estão todas as coisas que vemos, ele havia tirado, pintando-os sobre diversos retângulos de tela que se achavam colocados em todos os sentidos, aqui uma vaga colérica batendo contra a areia a sua espula lilás, acolá um jovem de linho branco, apoiado no convés de um barco. O casaco do jovem e a vaga espumejante tinham adquirido uma dignidade nova pelo fato de que continuavam a existir, embora já não fossem aquilo em que aparentemente consistiam, visto que a vaga não podia molhar, nem o casaco vestir ninguém.

No momento em que entrei, o criador estava terminando, com o pincel que tinha na mão, a forma do sol no seu poente.

Os estores se achavam descidos de quase todos os lados, o ateliê estava bastante fresco e (salvo num lugar em que a luz do dia apunha à parede a sua decoração deslumbrante e passageira) escuro; apenas se achava aberta uma pequena janela retangular enquadra de madressilvas que, depois de um trecho de jardim, dava para a avenida; de sorte que a atmosfera da maior parte do ateliê era sombria, transparente e compacta na sua massa, mas úmida e brilhante nas fraturas onde a luz lhe punha engastes, como um cristal de rocha, uma de cujas faces, já talhada e polida, brilha aqui e ali como um espelho, e enche-se de irisações. Enquanto Elstir, a meu pedido, continuava a pintar, eu circundava por aquele claro-escuro, parando ante um quadro, depois diante de outro.<sup>176</sup>

Tendo em mente a descrição do ateliê de Elstir, apontamos também a própria relação de suas pinturas com a literatura e também com obras de consagrados artistas. Para Bussillet, “cada quadro de Elstir é, na pintura, o equivalente a uma metáfora na literatura”<sup>177</sup> e ainda, de acordo com Eric Karpeles:

[...] À medida que os trabalhos de *Em Busca do Tempo Perdido* se uniram lentamente, Watteau, como Monet, como Whistler, como Moreau, se dissolveu em Elstir, estreitando ainda mais a divisão entre pintor e escritor. Para inverter o comentário de Ruskin sobre os venezianos, para os quais ‘a pintura é a maneira como eles escrevem’, a escrita foi à maneira como Proust pintou.<sup>178</sup>

<sup>174</sup> Trecho original: “*Il semble que chque écrivain crée ainsi un personnage de peintre qui exprime ses propes doutes, ses propes insatisfactions, transposées de la littérature à la peinture; mais pour Marcel Proust, la fin justifie toutes les insuffisances.* [...]”. BUSSILLET, 2015, p. 43. Tradução nossa.

<sup>175</sup> Trecho original: “[...] *Elstir fulfils the Ruskinian definition of the nature of a painter: he is the man who made himself deliberately ignorant before sitting down to paint, forgetting everything that he knew in his honesty of purpose.* [...]”. CHRISTIANSEN, 2006, pp. 40-41. Tradução nossa.

<sup>176</sup> PROUST, 2006, pp. 486-487.

<sup>177</sup> Trecho original: “[...] *chaque tableau d’Elstir est, en peinture, l’équivalent d’une métaphore en littérature* [...]”. BUSSILLET, 2015, p. 45.

<sup>178</sup> Trecho original: “[...] *As work on In Search of Lost Time slowly coalesced, Watteau, like Monet, like Whistler, like Moreau, dissolved into Elstir, narrowing even further the divide between painter and writer. To invert*

Outras estratégias também foram empregadas nas literaturas de ateliê, como foi o caso de *No atelier do pintor* (1919), de Georges Homes, em que acompanhamos a conversão da cigana Pepita, que ao posar para pintor Stenburg em seu ateliê, observa uma grande tela acerca da crucificação de Cristo e, instigada pela imagem, começa a questionar o pintor e a se apaixonar pela figura de Cristo. Este amor desperta a fé do pintor Stenburg e o inspira a realizar sua grande obra - a crucificação -, que segundo consta no conto, ficou exposta por muitos anos na galeria de Düsseldorf. Este grande quadro impressiona o jovem fidalgo Zinzendorf, que abandona a sua vida e posses e vai iniciar as Missões Moravianas. A história busca instigar a fé de seus leitores, assim como ocorreu com seus personagens convertidos pela arte ao contemplarem a representação da imagem da morte de Cristo. No início do pequeno livreto, somos apresentados ao pintor e ao seu ateliê

Há já bastantes anos, achava-se o pintor Stenburg no seu atelier. De pé, com o dedo polegar da mão direita no cinto da blusa, e tendo na esquerda o cachimbo, que tinha tirado da boca em sinal de respeito, conversava com o padre Hugo, vigário da opulenta igreja de S. Jerônimo, que nessa ocasião o visitava. Era ainda novo, mas já tinha fama em Düsseldorf, e alguns afirmavam que o seu nome seria um dia conhecido em todo mundo. Stenburg pensava porém, com tristeza, que quando êsse dia chegasse, já êle teria passado a idade de gozar a riqueza que tardava tanto em vir. Entretanto, fazia por gozar a vida no presente. Amava a sua arte, e, umas vezes por outras, ficava tão absorto na sua obra que se chegava a esquecer de tudo, menos do quadro que tinha no cavalete.<sup>179</sup>

Também acompanhamos o encantamento da cigana Pepita ao entrar pela primeira vez no ateliê do pintor Stenburg

[...] Ficou maravilhada com o que viu, e depois de correr com os seus grandes olhos o atelier todo em roda, fixando a vista nas porcelanas, nas esculturas, etc., começou a examinar os quadros, chamando-lhe principalmente a atenção, o grande quadro, já quási pronto. [...] <sup>180</sup>

O encanto pela vida dos artistas, por seus ateliês e por suas obras não se limitou somente à literatura europeia, pois encontramos no Brasil ressonância a essa tradição impressa também na literatura nacional, o que Fernanda Pitta compreende como “um acontecimento nada desprezível, que vem coroar toda uma série de esforços dos próprios artistas em se inserirem na sociedade brasileira de modo mais autônomo e valorizado.”<sup>181</sup>

Essa valorização pode ser vista na presença ou ao mesmo na menção de artistas em romances como *A carne* (1888), de Júlio Ribeiro, em que a mocinha Lenita, em um momento de extremo desgosto com Manuel Barbosa, a figura que viria a ser seu par romântico, se

---

Ruskin's comment about the Venetians, for whom 'painting is the way they write', writing was the way Proust painted.”. KARPELES, 2008, p. 43. Tradução nossa.

<sup>179</sup> HOMES, 1919, pp. 3-4.

<sup>180</sup> HOMES, 1919, p. 8.

<sup>181</sup> PITTA, 2017, p. 146.

revolta e pensa em voltar para São Paulo, construir um elegante palacete na Rua Alegre, em Santa Efigênia que “sob a direção de Ramos de Azevedo, tomaria para decoradores e ornamentistas Aurélio de Figueiredo e Almeida Júnior. [...]”<sup>182</sup>. Contudo, é em *Mocidade Morta* (1899), de Gonzaga Duque que veremos, no contexto nacional, clara correspondência com toda a literatura ou romances de ateliê mencionados até agora.

Destaca-se ainda a relação de *Mocidade Morta* com *A Obra* de Émile Zola, já apontada por Vera Lins<sup>183</sup>, na construção do protagonista da novela de Gonzaga Duque. Camilo é crítico de arte e romancista e, ao mesmo tempo, encarna os conceitos de arte do escritor Sandoz e a visão da pintura do pintor Lantier, presentes ao longo das páginas do romance de Zola.

Em “Mocidade morta”<sup>184</sup>, acompanhamos um triângulo amoroso entre Camilo Prado, jornalista e crítico de arte, Henriette, a francesa que vive aproveitando dos “benefícios” de seus romances e Agrário Miranda, um pintor que se rende às exigências de sua época. Outros personagens também compõem o romance e estes, assim como Camilo e Agrário, integram o grupo dos Insubmissos, que almejavam uma mudança na arte brasileira e eram chamados de “Zut”, de acordo com a expressão muito utilizada pela francesinha Henriette. No início da obra, os Insubmissos, contrários ao tradicionalismo na arte e à influência do Estado, protestam diante de uma obra do pintor oficial, Telésforo de Andrade que segundo os críticos, seria inspirado na figura de Pedro Américo. Contudo, ao acompanharmos o desenrolar do romance, assistimos o esgotamento do grupo, os conflitos e a conscientização de que a luta era inútil, pois no final é sugerida a inevitável morte de seu protagonista, acometido pela tuberculose: “[...] Camilo teve um acesso de tosse e uma golfada de sangue saiu-lhe num extravaso sufocante.”<sup>185</sup>. Nesse sentido, mais uma vez, vemos impresso a infelicidade, o fracasso e a desgraça em uma narrativa sobre as vidas dos artistas.

No entanto, interessa-nos também voltar nossa atenção à prática de descrições de ateliês de artistas, que comprovamos estar impressa nos romances de artistas e que igualmente encontra voz na obra de Gonzaga Duque. No oitavo capítulo, é narrada a visita dos jovens ao ateliê do escultor Cesário Rios, ao qual o grupo defendia como “brasileiro de sangue, sem atavismos estrangeiros”<sup>186</sup>, ao contrário do afamado escultor Costa Barbosa “que fora laureado professor d’escultura, [...] ainda hoje a sua respectabilidade de artista idoso e

---

<sup>182</sup> RIBEIRO, 1997, p. 40.

<sup>183</sup> LINS, 2011, pp. 1-15.

<sup>184</sup> Socorro Barbosa realiza um sintético e bem formulado resumo da obra de Gonzaga Duque em: BARBOSA, 2007, pp. 186-187.

<sup>185</sup> DUQUE ESTRADA, 1995, p. 236.

<sup>186</sup> DUQUE ESTRADA, 1995, p. 93.

‘prêmio de viagem’ ameaçava pretensões oficiais e notoriedades fáceis.”<sup>187</sup>. Para nós, é evidente a crítica aos “aceitos” pelo meio artístico do período e a desvalorização dos artistas nacionais, pois “[...] o maior defeito do Rios é ser brasileiro. Este povo quer gente de fora; nacionais – rua!”<sup>188</sup>. Nesta perspectiva, também acreditamos encontrar no bem sucedido Costa Barbosa a figura do escultor Rodolpho Bernardelli<sup>189</sup>, tendo em vista todo o prestígio que o mesmo atingiu no período.

Voltando à visita do grupo ao ateliê do escultor Cesário Rios, a narrativa se desenvolve da seguinte forma:

Era ao rés-do-chão, nas vastas lojas dum velho prédio para os lados da Misericórdia, que Cesário Rios tinha o *atelier*. [...]

Uma luz igual, batida de cima, pela vidraça de uma janela rasgada até o teto, descia sobre o enorme recinto. Telas esquecidas, desconjuntadas em molduras duma pobreza d’ouro roído pelo tempo, remendavam a espaços o severo vermelho Van Dyck dos muros; desordenadamente, sem disposições decorativas ou simetria de ordem, cabeças partidas a bustos, modelos anatômicos, *molhagens* de membros, dependurados por cordéis, entregues à lepra da poeira grossa e falripas de teias, lembravam soturnas sacristias recamadas de *promessas*. Dividindo a grandeza da loja, corria de parede a parede, um tapume negro, coberto pela metade com medalhões, ovais de lápis-lazúli cavados em baixo-relevo, *croquis* d’estátuas, esboços de grupos de monumentos ideados, em cera, em plastelina, em barro; e, ao centro, sobre peanha, com a pequena moldagem francesa, de corte clássico, do busto de Augusto Comte, alvo de gesso, muito sereno com o seu rosto liso de páraço e olhas indefinido, vazio de pupilas. Por cima de sua cabeça, respeitando a curva das auréolas e das inscrições solenizadoras, sobressaía o lema positivista escrito a giz, com meticulosidade gráfica, num cuidado de mão que acaricia: ‘Amor por princípio, Ordem por base, Progresso por fim.’ [...]

Passava pelo ambiente o frescor das primeiras horas da tarde, um cheiro tônico de terra molhada transudava do colosso, aprazia o olfato como absorções do *fartum* das terras virgens, por encostas e montanhas, após a inclemência duma isolamento... E, apesar do aparato de ferramentas esparsas, da confusão dos utensílios d’escultura abandonados no soalho, havia na oficina uma paz obscura, envolta num doce silencio de casal remoto, só e feliz na rusticidade do seu teto, à sombra das suas árvores. [...] <sup>190</sup>

Neste trecho, vemos impresso no desenrolar da narrativa todo o fascínio e interesse que o ateliê de Cesário Rios desperta no grupo de jovens. O interesse pela vida artística, pelas inquietações que os dominavam e pelos ambientes que tais figuras ocupavam ou partilhavam – ateliês, cafés, escolas, salões -, compõem o romance de Gonzaga Duque, assim como estiveram presentes nas demais literaturas aqui mencionadas. Tais produções são concebidas por Dominique de Font-Réaulx como “[...] parte de uma linha de obras que, da *Obra-prima desconhecida* de Balzac [...] à *A Obra* de Zola, colocou o artista e sua criação no centro da

<sup>187</sup> Idem.

<sup>188</sup> Ibidem.

<sup>189</sup> Apenas uma hipótese. Não encontramos outras indicações a respeito.

<sup>190</sup> DUQUE ESTRADA, 1995, pp. 95-97.

invenção literária.”<sup>191</sup>. Nessa perspectiva, entendemos que a reverberação da leitura destas obras pelos escritores nacionais esteve também presente nas páginas da literatura brasileira da época, como menciona Alberto Luiz Schneider a respeito de Silvio Romero<sup>192</sup>. No artigo que Romero escreve sobre Zola, destacamos o trecho em que o historiador da literatura brasileira, depois de afirmar a importância de Zola em Paris, aponta que no Brasil – isso em 1885, antes do romance de Gonzaga Duque – não teria encontrado na literatura um escritor que correspondesse à figura de Zola –, sendo esta uma clara crítica a Machado de Assis. Mas, ao final de seu artigo, Sílvia Romero aponta parâmetros que deveriam reger os romancistas nacionais:

[...] O romancista e o dramatasta devem observar, não para formular teses, ou sentenças condenatórias, senão para compreender o jogo das paixões, como psicológicos e fisiologistas. Seu papel não é o dos moralistas impertinentes, nem o dos anatomistas descritivos. Seu papel é levantar uma obra de arte sobre os dados da observação. Como o escultor, devem partir da natureza, mas em suas obras há de palpar um largo ideal civilizador.<sup>193</sup>

Dada às palavras de Romero, consideramos que Gonzaga Duque constrói seu romance a partir das discussões locais buscando assimilar toda a tradição literária acerca das vidas dos artistas para o contexto nacional. Para isso, investe em questões como o academicismo e o antiacademicismo, assim como a crítica de arte, o mercado, os mecenas, a imprensa e demais assuntos, indicando também o atraso da sociedade local e do próprio Rio de Janeiro – anterior às reformas. Em suma, Duque realiza um retrato de sua época em “Mocidade Morta”, compondo seus personagens, baseado em figuras inseridas no meio artístico carioca de fins do século XIX.

Nesse sentido, o universo da literatura demonstrou-se ser um espaço profícuo para que os contos, romances, dramas e ficções da vida artística pudessem se desenvolver com maior liberdade, sem a limitação da escolha de uma única cena ou episódio a ser retratado em uma tela. A este respeito, Giles Waterfield aponta que “O ateliê como um local de sociabilidade é mais facilmente retratado na literatura do que nas artes visuais.”<sup>194</sup>. Tal ação deve ocorrer devido aos recursos que a literatura permite empregar em uma descrição de forma detalhada e de maneira que o leitor se sinta imerso à cena, algo que nas artes visuais nem mesmo o

<sup>191</sup> Trecho original: “*Il s’inscrit ainsi dans une lignée d’ouvrages, qui, du Chef-d’oeuvre inconnu de Balzac [...] à L’Oeuvre de Zola, placent l’artiste et sa création au coeur de l’invention littéraire.*”. FONT-RÉAULX, 2005, p. 7. Tradução nossa.

<sup>192</sup> De acordo com Schneider: “O historiador da literatura brasileira escreveu em 1885 um artigo chamado *Sobre Émile Zola*, no qual aproveitou para qualificar a literatura machadiana como uma espécie de manifestação tardia do romantismo. [...]”. SCHNEIDER, 2005, p. 101.

<sup>193</sup> ROMERO, 1978, p. 100.

<sup>194</sup> Trecho original: “*The studio as a site for sociability is more easily portrayed in literature than in the visual arts.* [...]”. WATERFIELD, 2009, p. 17. Tradução nossa.

melhor dos artistas consegue dar continuidade ou dar vida a uma cena eternizada no momento em que foi retratada ou representada sobre tela.

Destacamos também que, na literatura, observamos uma visão diferente sobre a vida dos artistas, sendo esta diversa daquela comumente representada em telas. No decorrer da leitura, somos mais acompanhados pelo drama do que pela exaltação da vida artística. Os romances quase sempre são trágicos, os artistas não alcançam seus objetivos ou quando alcançam são infelizes por terem sucumbido ao “sistema” e são vários os motivos ou caminhos que levam alguns deles ao seu fim trágico. Cabe ainda sublinharmos que o desfecho de alguns romances deu-se no espaço do ateliê do artista, onde grande parte da narrativa foi desenvolvida e, no estopim da trama, é no ateliê que o artista se rende. Nesse sentido, da mesma forma que o ateliê acolheria as glórias, também era o espaço em que se dava a renúncia dos artistas, que após inúmeras tentativas - em um ato dramático - tiram sua própria vida, já despedaçadas no campo profissional, pessoal e psicológico. Baseando-nos nas palavras de Hélène Jagot, podemos compreendê-los como “o artista maldito cujo olhar atormentado revela as dores da criação”<sup>195</sup>. Uma dor derivada da arte, uma maldição da profissão que leva alguns artistas à extrema desgraça e não à felicidade de uma carreira bem sucedida.

Em outros aspectos, o olhar para a literatura também evidencia como a arte e os artistas participavam da sociedade e preenchiam, além das paredes das casas e dos salões, as páginas lidas pela burguesia. Por fim, em uma perspectiva mais ampla, vimos que o interesse pelos artistas também se estendeu à sua imagem e em uma profusão de retratos de pintores e escultores. Com o advento da fotografia, acompanhamos o surgimento e o desenvolvimento de uma coletânea de imagens de artistas em seu ateliê, posando ao lado de obras, cercados de amigos ou familiares ou em situações adversas, originando, assim, verdadeiros álbuns de retratos de artistas como o organizado pelo jornalista Moysés Nogueira da Silva, fruto de nosso interesse, já que vários artistas brasileiros estão presentes em suas páginas e alguns deles aparecem posando no ateliê.

## **2.2. Colecionar imagens de artistas: as fotografias de artistas brasileiros no ateliê**

A prática de colecionar imagens de artistas, possivelmente foi derivada do costume dos artistas presentear ou enviarem suas fotografias a pessoas do seu convívio - muitas

---

<sup>195</sup> Trecho original: “[...] *l'artiste maudit dont le regard tourmenté dévoile les affres de la création*; [...]”. JAGOT, 2012, p. 5. Tradução nossa.

vezes com dedicatórias -, pois não existiria melhor cartão de visita do que uma fotografia do próprio artista em seu ateliê. Uma autopromoção que poderia ser feita em maior escala do que a pintura e, nesse sentido, certamente tornou-se muito popular como veremos ao longo desta análise.

De acordo com Dominique de Font-Réaulx, curadora da exposição *Dans l'atelier*<sup>196</sup> “[...] Visitar o ateliê é ir ao encontro do próprio artista, ser convidado para o vazio de seu universo - sótão de trabalho, museu ou armário de arte elegante - para descobrir os segredos de sua criação.”<sup>197</sup>. Sabemos que poucos foram aqueles que puderam ingressar neste ambiente, contudo o interesse pelo espaço demandou a produção de diversas imagens fotográficas de ateliês, as quais também foram motivadas pelo próprio gosto do artista de ser registrado em seu ateliê, afinal ele poderia ser compreendido como espelho de sua personalidade e criatividade.

A fotografia promoveu grande avanço na reprodutividade de imagens e os artistas utilizaram da técnica para se registrarem em seus ateliês. Conforme Giles Waterfield:

[...] Geralmente estas fotografias mostram o ateliê com o artista no seu centro, sublinhando a relação entre o criador e o espaço que ele habita. O artista geralmente está sozinho, às vezes no trabalho, mais frequentemente em devaneio. Por implicação, ele nos recebe em um espaço que ele (e o fotógrafo) controlam, em vez de nos permitir entrar na privacidade de seu fórum criativo. Além disso, embora artístico, ele é tranquilizadamente respeitável. O ateliê é uma extensão de sua personalidade, como um trabalhador, mas também como um homem de riqueza e talento, e exemplos de seu trabalho geralmente animam o fundo. Aqui, por excelência, o ateliê é tratado como dispositivo de enquadramento, com o artista rodeado de atributos sugerindo não apenas seu ofício, mas sua riqueza e status. [...] Este, então, foi o período em que, independentemente da qualidade do trabalho, o ateliê atingiu seu apogeu como espaço de entretenimento e performance.<sup>198</sup>

Por meio da fotografia, os artistas podiam ser registrados de acordo com suas pretensões. Acerca desta questão, Bertrand Tillier aponta que:

<sup>196</sup> A exposição esteve em cartaz no Musée d'Orsay, na galeria de fotografias, de 15 de fevereiro a 15 de maio 2005. Ver divulgação no site do museu em: <[https://www.musee-orsay.fr/fr/evenements/expositions/archives/presentation-generale/browse/20/article/dans-latelier-4228.html?S=2&tx\\_ttnews%5BbackPid%5D=252&cHash=b3f3842c90](https://www.musee-orsay.fr/fr/evenements/expositions/archives/presentation-generale/browse/20/article/dans-latelier-4228.html?S=2&tx_ttnews%5BbackPid%5D=252&cHash=b3f3842c90)>.

<sup>197</sup> Trecho original: “[...] *Visiter l'atelier, c'est donc aller à la rencontre de l'artiste lui-même, être invité au creux de son univers – mansarde de travail, musée ou cabinet d'art élégant –, deviner les secrets de sa création.*”. FONT-RÉAULX, 2005, p. 8. Tradução nossa.

<sup>198</sup> Trecho original: “[...] *Generally these photographs show the studio with the artist at its centre, underlining the relationship between the creator and the space he inhabits. The artist is usually alone, sometimes at work, more often in reverie. By implication he receives us into a space that he (and the photographer) control, rather than allowing us into the privacy of his creative forum. What is more, though artistic he is reassuringly respectable. The studio is an extension of his personality, as a hard worker but also as a man of wealth and talent, and examples of his work usually animate the background. Here par excellence is the studio treated as framing device, with the artist surrounded by attributes suggesting not only his craft but his wealth and status. [...] This, then, was the period when, regardless of the quality of the work, the studio reached its apogee as entertainment and performative space.*”. WATERFIELD, 2009, pp. 11-12. Tradução nossa.



[...] Enquanto a fotografia é considerada um produto industrial, seus praticantes estão trabalhando para torná-la uma arte e, através de seu ateliê, são mais facilmente colocados no palco como artistas, muitas vezes velhos aprendizes ou boêmios, de acordo com as aspirações do pintor.<sup>199</sup>

Nesse sentido, as fotografias de artistas podem ser encaradas como a preservação de sua imagem, ou melhor, seu instantâneo conservado para a posterioridade. E ainda, é possível compreendê-las como uma clara evidência de como este artista gostaria de ser reconhecido pelo público, tendo em vista que grande parte das pessoas não teria acesso ao seu ateliê, mas certamente se interessariam em conhecê-lo por imagens. De acordo com Waterfield:

Para aqueles que não puderam fazer visitas pessoais aos ateliês, mais tarde ele se tornou um assunto favorito para fotografia comercial. Muitos ateliês foram mostrados na Grã-Bretanha, como na França, Alemanha e Itália, na forma de pequenas fotografias em formato de carte-de-visite, bem como nas fotografias que ilustram livros como *Artists at Home* (1884), do FG Stephens (1828-82). [...] <sup>200</sup>

Acerca da difusão de *Artists at Home*, editado por Frederick George Stephens com fotografias de Joseph Parkin Mayall, chamamos atenção para as considerações de Pierre Wat:

[...] Já em 1884, o fotógrafo inglês Joseph Parkin Mayall havia alcançado grande sucesso, inclusive na França, com o *Artists at Home*, um livro que reunia gravuras feitas a partir de suas fotografias, que, por sua qualidade assim como pela tipologia que ele implementa, servirá por muito tempo como modelo para esse tipo de representação do artista.<sup>201</sup>

Sendo assim, não podemos deixar de pontuar a importância da edição de *Artists at Home*, que trazia as imagens de artistas membros da Royal Academy, pois essa publicação possivelmente deve ter circulado e despertado o interesse do público, tendo em vista a existência de exemplares no acervo da Royal Academy<sup>202</sup>, no The J. Paul Getty Museum<sup>203</sup>, na National Portrait Gallery<sup>204</sup> e em demais coleções. A circulação da edição certamente

<sup>199</sup> Trecho original: “[...] Alors que la photographie est considérée comme un produit industriel, ses praticiens s’emploient à en faire un art et, par leur atelier, se mettent d’autant plus aisément en scène comme artistes qu’ils sont souvent d’anciens rapins ou bohèmes passés par des aspirations de peintre.”. TILLIER, 2014, p. 152. Tradução nossa.

<sup>200</sup> Trecho original: “For those not able to make personal visits to studios, the later became a favourite subject for commercial photography. Many studios were shown in Britain, as in France, Germany and Italy, in the form of small carte-de-visite photographs, as well as in the photographs illustrating such books as *Artists at Home* (1884) by FC Stephens (1828-82). [...]”. WATERFIELD, 2009, p. 11. Tradução nossa.

<sup>201</sup> Trecho original: “[...] En 1884, déjà, le photographe anglais Joseph Parkin Mayall avait remporté un grand succès, y compris en France, avec *Artists at Home*, un ouvrage rassemblant des gravures faites d’après ses photographies, qui, par sa qualité comme par la typologie qu’il met en place, servira longtemps de modèle à ce type de représentation de l’artiste.”. WAT, 2013, p. 12. Tradução nossa.

<sup>202</sup> Ver: <<https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/book/artists-at-home-photographed-by-j-p-mayall-and-reproduced-in-facsimile-by>>. Acesso em: <datas diversas>.

<sup>203</sup> Ver: <<http://www.getty.edu/art/collection/objects/59351/frederic-g-stephens-jp-mayall-artists-at-home-photographed-by-jp-mayall-and-reproduced-in-facsimile-by-photo-engraving-on-copper-plates-british-1884/>>. Acesso em: <datas diversas>.

<sup>204</sup> Ver: <<https://www.npg.org.uk/collections/search/set/12/Artists+at+Home%3A+photographs+by+Mayall>>. Acesso em: <datas diversas>.

permitiu a existência de pesquisas sobre essa publicação<sup>205</sup> e a própria referência ou inspiração deste modelo para a elaboração de outros álbuns de artistas, como é o caso das fotografias de artistas de Edmond Bénéard, que compõe o álbum pertencente ao INHA<sup>206</sup>. De acordo com Jérôme Delatour:

[...] Trata-se de retratos de artistas exposto no *Salon* nos anos de 1880-1890, fotografados em pé em seus ateliês parisienses. De 194 artistas identificados até o momento, nenhum impressionista portanto, mas apenas artistas acadêmicos, pintores em grande maioria (83,5%); dez mulheres (5%) e um número significativo de estrangeiros (22,6%), atestando a atração que exercia então a vida artística de Paris [...]<sup>207</sup>

A série de fotografias de “artistas em casa” de Joseph Parkin Mayall, assim como as de Edmond Bénéard, trazem em comum, além das imagens de artistas em seus ateliês repletos de objetos do ofício, uma maneira de representação semelhante. A maioria encontra-se posando como se estivessem trabalhando, com paletas, pincéis e espátulas em mãos, sentados ou diante de um cavalete ou peça escultórica, porém aparecem extremamente bem vestidos, como podemos observar na fotografia do pintor inglês *Briton Riviere* [Fig. 2.2.1] e na fotografia do pintor francês *Émile Louis Foubert* [Fig. 2.2.2]. A elegância do artista em seu ateliê apresenta um aspecto de prestígio da figura, mas coloca também em evidência o caráter de encenação, juntamente com a profusão de móveis, telas e/ou esculturas reunidas em um mesmo espaço. Para Delatour

[...] o artista e o mobiliário intervêm na composição apenas como elementos intercambiáveis de uma montagem abstrata, cuja única finalidade parece ser decorar o espaço do ateliê de maneira pitoresca e variada. Modelos de um dia, os artistas aqui mostram uma docilidade diante do fotógrafo [...].<sup>208</sup>

Nesse sentido, nas fotografias de artistas, enxergamos não só o artista capturado pela câmera como também o fotógrafo por trás do registro. Existem ainda outros fatores que devem ser levados em consideração ao analisarmos estas fotografias, como nos chama

<sup>205</sup> Destacamos o projeto “*Victorian Artists at Home*”, que se tratou de um seminário avançado na graduação em história da arte na Emory University, sob a supervisão da professora Linda Merrill, no ano de 2016. O curso originou uma série de pesquisas acerca da temática a que o álbum *Artists at Home* se vincula, e resultou também na criação de um site, onde podemos encontrar um ótimo material para pesquisa. Ver: <<https://artistsathome.emorydomains.org/about>>. Acesso em: <datas diversas>.

<sup>206</sup> Ver: WAT, 2013.

<sup>207</sup> Trecho original: “[...] *Il s’agit de portraits d’artistes exposant au Salon dans les années 1880-1890, photographiés en pied dans leur atelier parisien. Sur 194 artistes identifiés à ce jour, aucun impressionniste donc, mais uniquement des artistes académiques, peintres en grande majorité (83,5 %); dix femmes (5 %) et un nombre significatif d’étrangers (22,6 %), attestant l’attraction qu’exerçait alors la vie artistique de Paris. [...]*”. DELATOUR, 2013, p. 21. Tradução nossa.

<sup>208</sup> Trecho original: “[...] *artiste et mobilier n’interviennent dans la composition que comme éléments interchangeables d’un assemblage abstrait, dont la seule fin paraît être de décorer l’espace de l’atelier de manière pittoresque et variée. Modèles d’un jour, les artistes font ici preuve d’une docilité devant le photographe [...]*”. DELATOUR, 2013, p. 22. Tradução nossa.

atenção os curadores da exposição *Dans l'atelier - l'artiste photographié, d'Ingres à Jeff Koons*<sup>209</sup>:

Uma ‘fotografia de ateliê’ não é uma ‘vista de ateliê’ como as outras: primeiro, é feita por alguém que não é o artista do lugar, e milhares de olhos gananciosos estão potencialmente atrás das lentes. As ‘vistas de ateliês’ pintadas e desenhadas têm um intenso vínculo de proximidade e identificação com o autor, enquanto que as ‘fotografias de ateliês’ imediatamente induzem uma distância, uma mediação admiradora ou crítica, que é impossível ignorar. À primeira vista, ingênuos, esses documentos aparentemente crus são capturados em um tecido denso de olhares e expectativas, em uma conversa interminável entre o artista e o público, em que o fotógrafo desempenha um papel discreto, mas crucial.<sup>210</sup>

Essa relação também pode ser vista nas fotografias de artistas em outras localidades<sup>211</sup>, como a Argentina. Baldassarre destaca, em seus estudos sobre a imagem dos artistas argentinos na imprensa ilustrada de fins do século XIX e início do século XX, a relação entre os casos londrino e parisiense com o caso argentino e também mexicano e ainda resalta as afinidades presentes nas imagens de fotografias de artistas no ateliê entre a Europa e América:

[...] surpreende como as idéias construídas nessas imagens de ateliê são reproduzidas na Europa e na América. O artista como homem do mundo, vestido como um burguês de boa passagem e dono de um ateliê luxuosa e elegante, o pintor ou escultor como um criador intelectual longe da prática de arte ‘suja’, o mestre que orienta com a sua presença e a sua palavra as gerações mais jovens, a artista mulher que deve permanentemente adaptar a profissão às expectativas de seu gênero, o artista rebelde que não acaba assimilando ao ser burguês e ainda mostra alguns vestígios de boemia, embora na maioria ‘domesticados’, todos esses tópicos são incorporados de maneira muito palpável nas fotografias dos ateliês que, como vimos neste encontro, se multiplicaram entre o velho e o novo mundo.<sup>212</sup>

A autora conclui que essas fotografias de ateliê contribuíram para uma “[...] ideia de uma cultura visual compartilhada e a configuração de uma ‘modernidade’ global, da qual a

<sup>209</sup> Exposição temporária, que esteve em cartaz no Petit Palais Musée des Beaux Arts de la Ville de Paris, de 05 de abril de 2016 a 17 de julho de 2016. Ver: <<http://www.petitpalais.paris.fr/expositions/dans-l-atelier>>.

<sup>210</sup> Trecho original: “*Une << photographie d’atelier >> n’est pas une << vue d’atelier >> comme les autres: tout d’abord, elle est réalisée par quelqu’un qui n’est pas l’artiste du lieu, et des milliers d’yeux avides se tiennent potentiellement derrière l’objectif. Les << vues d’atelier >> peintes et dessinées entretiennent avec leur auteur un lien intense de proximité et d’identification, alors que les << photographies d’atelier >> induisent d’emblée une distance, une médiation admirative ou critique, qu’il est impossible d’ignorer. Ces images au premier abord naïves, ces documents en apparence si bruts sont pris dans un tissu dense de regards et d’attentes, dans une conversation jamais rompe entre l’artiste et le public, où le photographe joue un rôle discret mais crucial. [...]*”. CUESTA; DESVEAUX; REYNAUD, 2016, p. 13. Tradução e grifo nossos.

<sup>211</sup> María Isabel Baldassare ao analisar as fotografias de artistas argentinos também aponta relações com o empreendimento inglês e francês, aqui também evidenciados. Ver: BALDASSARE, 2017, pp. 173-185.

<sup>212</sup> Trecho original: “*[...] sorprende cómo las ideas que se construyen en estas imágenes de atelier se replican en Europa y América. El artista como hombre de mundo, vestido como un burgués de buen pasar y dueño de un taller lujoso y elegante, el pintor o escultor como un creador intelectual alejado de la ‘suciedad’ práctica del arte, el maestro que orienta con su presencia y su palabra a las generaciones más jóvenes, la artista mujer que debe adecuar permanentemente la profesión a las expectativas de su género, el artista díscolo que no termina de asimilarse al ser burgués y todavía ostenta algunos resabios de bohemia, aunque mayormente ‘domesticada’, todos estos tópicos se corporizan de un modo muy palpable en las fotografías de los talleres que, cómo hemos visto en este encuentro, se multiplicaron entre nuevo y viejo mundo.*”. BALDASSARE, 2017, p. 184. Tradução nossa.

América Latina não quis ser alheia.”<sup>213</sup>. Nesse sentido, os artistas argentinos buscaram conhecer essas inovações e utilizar estes recursos, de acordo com seus propósitos. Também podemos levar este ponto para a análise do contexto brasileiro, tendo em vista o cenário artístico vigente nos países vizinhos (Argentina e Brasil), que se diferenciava do sistema artístico consolidado em Londres e em Paris e representava um modelo, o qual os artistas de outras localidades tentavam se aproximar.

Há ainda o caso das “fotografias de ateliês de artistas” preservadas nos arquivos fotográficos do Instituto del Patrimonio Cultural de España, em Madri, recentemente reunidas e apresentadas ao público na exposição itinerante “*El taller del artista*”<sup>214</sup>. Essa mostra apresenta fotografias de ateliês de artistas espanhóis de finais do século XIX até metade do século XX, parte dos fundos de fotógrafos conservados no IPCE, como, por exemplo, a impressionante fotografia de *Agustín Querol en su estudio en el Paseo del Cisne (Madrid) esculpe las figuras del frontón de la Biblioteca Nacional* [Fig. 2.2.3], do fotógrafo Aurelio de Colmenares y Orgas. Conforme Óscar Muñoz Sánchez as fotografias de ateliês de artistas:

[...] constituem um gênero especial de retrato, no qual tanto a dimensão pública e profissional de uma pessoa como seu aspecto mais privado e pessoal se juntam. Precisamente, a qualidade e o charme misterioso de muitas dessas imagens está na consciência do fotógrafo de estar preso às personalidades e ao caráter do artista, refletido fielmente na ordem e na distribuição dos objetos pelo estúdio. A decoração e o mobiliário dão às vezes ao espaço interior o caráter de um palácio, e outros, de uma biblioteca de escritório, de um gabinete, de um salão ou de um museu de artes decorativas e tradicionais; ou simplesmente, eles o transformam em um museu de pinturas ou esculturas disseminadas e expostas em todo o estúdio e seus cantos e recantos. Outras vezes, por outro lado, o visitante encontra a solidão do cavalete e a mesa de trabalho dentro de uma sala com paredes quase nuas.<sup>215</sup>

O conservador ainda aponta a finalidade destas obras, que devido ao claro efeito propagandístico poderiam ser utilizadas pelos artistas fotografados, em benefício de sua profissão

A maior parte das fotografias de estúdios e ateliês, pertencentes à Fototeca do IPCE, obedece a ordens cuja finalidade era documentar o trabalho que naquele tempo se

<sup>213</sup> Trecho original: “[...] *idea de una cultura visual compartida y a la configuración de una ‘modernidad’ global de la que América Latina no quiso ser ajena.*”. BALDASARRE, 2017, p. 185. Tradução nossa.

<sup>214</sup> Ver: <<http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/es/actividades/exposiciones/el-taller-del-artista>>.

<sup>215</sup> Trecho original: “[...] *Constituyen un género especial de retrato, en el que se dan cita tanto la dimensión pública y profesional de una persona como su vertiente más privada y personal. Precisamente, la calidad y el encanto misterioso que revisten muchas de estas imágenes radica en la conciencia que tenía el fotógrafo de estar atrapando la personalidad y el carácter del artista, fielmente reflejados en el orden y la distribución de los objetos por el estudio. La decoración y amueblamiento otorgan unas veces al espacio interior el carácter de una estancia palaciega, y otras, de un despacho-biblioteca, un gabinete, un salón o un museo de artes decorativas y tradicionales; o sencillamente, lo convierten en museo de pintura o esculturas disseminados y expuestos por todo el estudio y sus recovecos. Otras veces, en cambio, el visitante se topa con la soledad del cavalette e de la mesa de trabajo dentro de una habitación de paredes casi desnudas.*”. SÁNCHEZ, 2017. p. 38. Tradução nossa.

encontrava nos ateliês, podendo assim dispor o artista de um material fotográfico necessário, em vista de sua publicação em catálogos ou na imprensa. [...] <sup>216</sup>

Certamente, além dos interesses profissionais existiriam também interesses particulares que despertaram o desejo dos artistas de serem fotografados em seus ateliês. Ao encontro desta questão, chegamos ao *Álbum de fotografias de artistas brasileiros e estrangeiros* <sup>217</sup>, organizado pelo jornalista e crítico de arte Moysés Nogueira da Silva. O álbum é constituído por três volumes, somando um total de 233 imagens, sendo que a maioria delas é datada à década de 1910. Abaixo das fotografias dos artistas, vemos quase sempre uma legenda escrita a lápis e à mão, onde Nogueira da Silva identifica o fotografado, o local e o ano em que a imagem se refere. Destacamos ainda a presença de dedicatórias em várias fotografias, como na foto do pintor Belmiro de Almeida [Fig. 2.2.4], o que aponta que tais imagens foram presenteadas pelos próprios artistas e revela também as relações mantidas entre artistas com jornalistas e/ou críticos de arte do período. No que diz respeito ao álbum de artistas preservado no Rio de Janeiro, Arthur Valle e Camila Dazzi apontam que:

Diversas fotos do álbum de Nogueira da Silva trazem dedicatórias assinadas pelos próprios artistas e podemos, portanto, presumir que boa parte do álbum é constituído de imagens presenteadas pelos artistas ao escritor. Logo, apesar do álbum em si provavelmente ter tido uma circulação restrita, as fotos podem muito bem ter sido veiculadas dentro de um círculo bem mais amplo de pessoas, com o intuito de afirmar imagens extremamente controladas dos artistas e de suas práticas artísticas. <sup>218</sup>

Ao analisarmos o *Álbum de fotografias de artistas brasileiros e estrangeiros*, é preciso ressaltar que se trata de uma peça única, fruto da reunião de imagens - presenteadas e coletadas - por Moysés Nogueira da Silva, que devido a esta iniciativa, pode ser considerado um colecionador de imagens de artistas, que assim como qualquer outro colecionador não deve ter poupado esforços para conseguir a imagem daquele artista que faltava para “completar seu álbum”. Algumas páginas não são preenchidas pela foto do artista e sim por seu retrato a óleo ou em desenho, talvez, porque Nogueira da Silva não tenha encontrado uma foto ou então as existentes não lhe agradassem, de forma que o retrato lhe parece mais interessante, como é o caso do *Retrato do artista Eduardo de Sá* [Fig. 2.2.5], de autoria do

<sup>216</sup> Trecho original: “El grueso de las fotografías de estudios y talleres, pertenientes a la Fototeca del IPCE, obedece encargos cuya finalidad era documentar la obra que en aquellos momentos se encontraba en los estudios, pudiendo así disponer el artista de un matèria fotográfico necesario con vistas a su publicación en catálogos o en prensa. [...]”. SÁNCHEZ, 2017, p. 45. Tradução nossa

<sup>217</sup> Preservado na Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Ver: <[http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon276572\\_276573/icon276572\\_276573.pdf](http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon276572_276573/icon276572_276573.pdf)> e <[http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon276816/icon276816.htm](http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon276816/icon276816.htm)>. Acesso em: <datas diversas>.

<sup>218</sup> DAZZI; VALLE, 2015a, p. 45.

pintor Arthur Timótheo da Costa, que será analisado detalhadamente no decorrer desta pesquisa.

Apontamos ainda que, para compor seu álbum, Nogueira da Silva faz uso, além das fotografias que lhe foram dedicadas, de fotografias em que ele próprio aparece ao lado dos artistas e, apesar do caráter narcisístico, sua presença em seu próprio álbum também pode apontar a íntima relação que o jornalista e crítico de arte manteria com os artistas. Eles faziam parte do mesmo círculo social, sem distinção, como podemos perceber na fotografia *A pintura e a crítica* [Fig. 2.2.6], da qual Nogueira da Silva aparece ao lado dos pintores António Parreiras e de seu filho Dakir Parreiras ou ainda na fotografia [Fig. 2.2.7] em que Nogueira da Silva e o escultor Rodolfo Pinto do Couto aparecem posando ao lado do busto do jornalista modelado por Pinto do Couto.

Ressaltamos ainda outro aspecto do álbum de Nogueira da Silva, ele apresenta fotografias de pintores e escultores de diferentes maneiras, isto é, não existe uma predileção por fotografias ou imagens de artistas no ateliê, como nos exemplos mencionados anteriormente. Vários artistas são fotografados posando em seu ateliê, ao lado de suas obras ou com objetos do ofício simulando o trabalho, como na fotografia do pintor Baptista da Costa no seu ateliê [Fig. 2.2.8]. Todavia, também existe espaço para fotografias tradicionais – busto ou meio corpo – em que não existe nenhuma menção à profissão; fotografias de aulas de pintura; imagens de artistas em suas viagens ao exterior; artistas reunidos na abertura de exposições ou salões; artistas com sua família, com amigos, modelos ou aprendizes e também fotografias de artistas em meio à paisagem ou em algum ambiente aberto, não se restringindo as quatro paredes do ateliê. Outro ponto a se destacar é a presença de artistas estrangeiros – portugueses e espanhóis - no álbum de Moysés Nogueira da Silva, o que demonstra a circulação destes artistas estrangeiros em nosso país e o estabelecimento de contatos entre os mesmos.

Devido à multiplicidade de imagens e origens distintas, não sabemos quem foram os fotógrafos responsáveis pelos retratos presentes no álbum de Nogueira da Silva. Cabe, assim, pontuar o papel do fotógrafo e sua intenção ao realizar tais registros. As fotografias presentes no álbum carioca podem ter sido realizadas seguindo uma encomenda do artista que contrata um fotógrafo para registrá-lo e, nessa incursão, o fotógrafo talvez tenha sido o responsável pela escolha de como retratá-lo e conduzir a reprodução de seu instantâneo, escolhendo o que evidenciar e o que reprimir. Nessa perspectiva, destacamos a questão moderna presente na fotografia, assim como o anonimato dos fotógrafos responsáveis pelos registros no álbum de fotografias de artistas brasileiros e estrangeiros. Os fotógrafos fazem o retrato do outro,

pintores e escultores, um ponto que se relaciona ao nosso tema de pesquisa. Sendo assim, vemos fotografias do artista representado pela lente do outro (o fotógrafo) e essa imagem é presenteada para outro artista ou, neste caso, para um jornalista e crítico de arte. Novamente, lidamos com a imagem de um artista feita por outra pessoa e, no entanto, este não é um artista partidário do mesmo campo artístico, a pintura, mas sim um fotógrafo que lidava com as técnicas modernas da época, obedecendo às ordens de captura da imagem do comitente. Nesse sentido, vemos uma atualização no retrato do artista capturada pela lente de um fotógrafo, resultando em uma imagem, que assim como os retratos pictóricos também foram presenteadas, trocadas e preservadas para a posterioridade, reforçando, por esse instrumento, a importância social do artista.

Por fim, Moysés Nogueira da Silva certamente sabia da importância de seu álbum e, em 1932, resolve doá-lo à Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, para lá ser preservado e para sempre lembrado. A iniciativa de um jornalista e crítico de arte de “coleccionar” fotografias de artistas no contexto nacional é um ponto que necessita ser considerado, tendo em vista que verificamos o interesse da imprensa brasileira pelos artistas nacionais e por seus ateliês, promovendo séries de matérias sobre visitas a este ambiente, incluindo nelas descrições que revelam aos leitores como os artistas viviam e ou trabalhavam nestes espaços. O fascínio por este espaço foi encontrado em passagens expostas em alguns periódicos da época, que buscamos selecionar através de nossa pesquisa em hemerotecas digitais, apresentadas a seguir.

### **2.3. Visitas aos ateliês dos artistas brasileiros na crítica de arte e nos periódicos da época**

Como vimos, os retratos de artistas no ateliê nutriram muitos significados para sua realização e, desta forma, poderiam apresentar questões estritamente relacionadas ao convívio dos artistas, à dinâmica de seus ateliês, assim como as relações profissionais e sociais vigentes neste espaço detentor de fascínio e de grande interesse. Tal interesse pelos artistas e seus ateliês não se limitou somente às artes, tendo em vista que a imprensa representou um forte veículo de sua divulgação. Segundo Alain Bonnet:

A imprensa ilustrada e a imprensa especializada, duas inovações do século XIX, também constituíram um meio importante para a popularização da figura do artista. Entre todos os episódios que podem servir para mostrar a intimidade ou a sociabilidade dos artistas e assim satisfazer o crescente desejo do público de compartilhar as aventuras fascinantes desta categoria profissional, a representação de um artista em seu ateliê foi sem dúvida uma das mais comuns. A transformação do artista em uma personalidade pública aumentou o desejo de penetrar no próprio

lugar da criação, um lugar cheio de segredos, um lugar cheio de uma atmosfera quase mágica, um lugar que podia, assim como o autorretrato, refletir a personalidade profunda de seu ocupante e explicar a natureza de suas produções. [...] <sup>219</sup>

Veremos, a seguir, o interesse da imprensa pelos ateliês dos artistas brasileiros, promovendo séries de matérias sobre visitas a este espaço, incluindo nestas descrições e fotografias de pintores e escultores em seu ateliê, posando com pincéis, paletas, esculturas, gessos e cercado de obras, comprovando assim, o fascínio que tal recinto despertava na época e que, acompanhava o interesse por tal local em outros países, tendo em vista que essa prática na Europa era muito popular, como podemos perceber na França nas séries da *L'Illustration*<sup>220</sup> e na *Revue illustrée*<sup>221</sup>. O ateliê do artista figurava nos quadros e também nas discussões e críticas repercutidas na imprensa dedicada às belas artes. A este respeito, Rachel Esner menciona que:

O fascínio exercido pelos artistas e seu ateliê é provavelmente tão antigo quanto a própria profissão. [...] Entrar no ateliê do artista é, entretanto, antes do século XIX, reservado a raros privilégios. O desenvolvimento dos ideais românticos e a nova percepção do artista como um indivíduo que seria menos definido por uma habilidade prática particular do que por um temperamento distinto e um modo de vida específico contribuem para aumentar o interesse do público burguês pela figura de artista. Esta curiosidade poderá finalmente ser satisfeita, tanto nos textos como nas ilustrações, graças à difusão da imprensa ilustrada. [...] <sup>222</sup>

Podemos compreender que, através da imprensa, foi possível saciar a curiosidade sobre como seriam os espaços em que os artistas trabalhavam e às vezes até apresentar outros aspectos de suas residências. É mediante descrições e imagens, que somos convidados a ingressar nos ateliês dos artistas e de também visualizá-los neste espaço, por meio de fotografias dispostas ao longo das matérias que os abordavam. Para os curadores da exposição *Dans l'atelier: l'artiste photographié, d'Ingres à Jeff Koons*:

<sup>219</sup> Trecho original: “La presse illustrée et la presse spécialisée, deux innovations du XIX siècle, constituèrent également une voie importante pour la popularisation de la figure de l'artiste. Parmi tous les épisodes qui pouvaient servir à montrer l'intimité ou la sociabilité des artistes et satisfaire ainsi le désir croissant du public de partager les péripéties fascinantes de cette catégorie professionnelle, la représentation d'un artiste dans son atelier constitua sans doute l'un des plus courants. La transformation de l'artiste en personnalité publique accrut encore le désir de pénétrer dans le lieu même de la création, un lieu chargé de secrets, un lieu empreint d'une atmosphère presque magique, un lieu qui pouvait, aussi bien que l'autoportrait, refléter la personnalité profonde de son occupant et expliquer la nature de ses productions.”. BONNET, 2012, p. 11. Tradução nossa.

<sup>220</sup> Ver: ESNER, 2013.

<sup>221</sup> Ver: DELATOUR, 2013, pp. 22-29.

<sup>222</sup> Trecho original: “La fascination exercée par les artistes et par leur atelier est probablement aussi ancienne que la profession elle-même. [...] Pénétrer dans l'atelier de l'artiste est toutefois, avant le XIX siècle, réservée à de rares privilégiés. Le développement des idéaux romantiques et la nouvelle perception de l'artiste comme individu qui serait moins défini par une compétence pratique particulière que par un tempérament distinct et un mode de vie spécifique, contribuent à accroître l'intérêt du public bourgeois pour la figure de l'artiste. Cette curiosité pourra finalement être satisfaite, à la fois dans les textes et dans les illustrations, grâce à la diffusion de la presse illustrée.[...]”. ESNER, 2012, p. 139. Tradução nossa.



A fotografia do ateliê explora o sucesso jornalístico da ‘visita ao ateliê’. A visita ao artista ou ao grande homem é uma saída comum entre as classes abastadas de meados do século XIX, que a imprensa popular populariza: vemos o surgimento de um gênero literário, inicialmente paródico, que afeta todos os públicos. Uma conhecida pena descreve com uma profusão de detalhes divertidos o desenrolar de uma visita à Casa ‘do Artista’ de pessoas elegantes que comprovam, como se deve, o espírito e entusiasmo diante das obras apresentadas. [...]<sup>223</sup>

No Brasil, às visitas aos ateliês dos artistas podem ser identificadas em periódicos cariocas nos anos de 1920, em séries como “Os nossos artistas e seus ateliers” [2.3.1], publicadas na Revista *Ilustração Brasileira*<sup>224</sup>, assinadas pelo gravador e crítico de arte Adalberto Pinto de Mattos e por seu pseudônimo Ercole Cremona<sup>225</sup>. Posteriormente, a revista passaria a chamar a série de “Entre artistas”, a cargo do crítico de arte Tapajós Gomes. Arthur Valle oferece uma listagem completa dos artistas entrevistados, sendo eles:

[...] Lucílio e Georgina Albuquerque (maio 1921); Augusto Bracet (set. 1921); irmãos Timótheo da Costa (nov. 1921); Benevenuto Berna (abr. 1922); Correia Lima (maio 1922); João Baptista da Costa (dez. 1922); Antonino Mattos (maio 1923); irmãos Bernardelli (ago. 1923); Rodolpho Chambelland (set. 1923); Antonio Parreiras (out. 1923); Haydêa e Manoel Santiago (ago. 1925).<sup>226</sup>

Outra série publicada foi “Na intimidade de nossos artistas” [2.3.2], divulgadas no periódico *O Jornal*<sup>227</sup> em 1926, sob a responsabilidade de João Anyone Costa, sendo reunidas pelo autor no livro “A inquietação das abelhas”<sup>228</sup>, publicado em 1927. Tais reportagens traziam um caráter de memorial dos artistas mencionados, uma história de vida e obra contada pelos artistas em entrevistas em seu ateliê, e que não se resumia apenas ao texto, pois algumas imagens de seu espaço de trabalho também foram publicadas como forma de ilustração. Arthur Valle também oferece a relação dos artistas presentes na série semanal de reportagens do periódico *O Jornal*:

[...] irmãos Bernardelli (13 jun.); Rodolfo Amoedo (20 jun.); Antonio Parreiras (27 jun.); Correia Lima (4 jul.); Eliseu Visconti (11 jul.); Lucílio e Georgina Albuquerque (18 jul.); Rodolpho Chambelland (25 jul.); Eduardo de Sá (1 ago.); Antonino Mattos (8 ago.); Augusto Bracet (15 ago.); Carlos Chambelland (22 ago.); Pedro Bruno (29 ago.); João Timótheo da Costa (5 set.); Magalhães Correia (12

<sup>223</sup> Trecho original: “*La photographie d’atelier exploite le succès journalistique de la << visite d’atelier >>. La visite à l’artiste ou au grand homme est une sortie courante parmi les classes aisées au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, que la presse à grand tirage popularise: on voit éclore un véritable genre littéraire, initialement parodique, qui touche tous les publics. Une plume connue décrit avec profusion de détails amusants le déroulement d’une visite chez << l’Artiste >> de personnes élégantes qui font preuve, comme il se doit, d’esprit et de verve devant les oeuvres présentées. [...]*”. CUESTA; DESVEAUX; REYNAUD, 2016, p. 42. Tradução nossa.

<sup>224</sup> A Revista *Ilustração Brasileira* está disponível para consulta online (edições relativas aos anos de 1901 a 1958) na Hemeroteca Digital Brasileira, pertencente à Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

<sup>225</sup> Ver: BRANCATO, 2018, p. 23, nota de rodapé nº 16.

<sup>226</sup> VALLE, 2018, p. 199. Nota de rodapé número 20. A listagem também pode ser vista em: DAZZI; VALLE, 2015a, p. 42.

<sup>227</sup> Edições do periódico *O Jornal* dos anos de 1920 a 1929 estão disponíveis para consulta online na Hemeroteca Digital Brasileira, pertencente à Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

<sup>228</sup> COSTA, Anyone. 1927.

set.); Edgar Parreiras (19 set.); Henrique Cavalleiro (26 set.); Marques Junior (3 out.); Modestino Kanto (10 out.); Helios Seelinger (17 out.); Paula Fonseca (24 out.); Adalberto Mattos (31 out.) e Manoel e Haydéa Santiago (7 nov.).<sup>229</sup>

Em cada edição, um artista – pintor ou escultor - ganhava espaço, página completa ou até mesmo mais de uma página e nas fotografias que acompanham as matérias, comumente os artistas apareciam em seus ateliês. A esse respeito, Arthur Valle em seu texto “A imagem do artista na imprensa carioca entre fins do século XIX e início do XX”, menciona que

Nas matérias de Mattos e Costa, é forte o interesse pelo processo de criação dos artistas. Nas fotografias publicadas, os artistas com frequência posam ao lado de uma obra de grandes dimensões, que evidencia a sua perícia técnica. Eles aparecem em seus ateliês, que são caracterizados pela funcionalidade, e ostentam os instrumentos necessários para a fabricação da arte: telas e pincéis; paletas e caixas de tintas; escalpelos e moldagens; cavaletes e escadas. Enfatiza-se, assim, a imagem do artista como um agente laborativo, dedicado à sua arte. Todavia, sem propriamente negar tal aspecto laboral, outras fotografias revelam traços mais prosaicos da vida dos artistas. Várias reportagens enfatizam, por exemplo, a convivência com seus cônjuges e filhos, demonstrando que a vida artística podia ser respeitável e compatível com a rotina familiar. [...] <sup>230</sup>

Anteriormente, Arthur Valle ao lado de Camila Dazzi, já havia trabalhado com alguns aspectos relativos às fotografias de artistas brasileiros publicados na imprensa brasileira e apontaram semelhanças nas séries publicadas em jornais distintos

Em termos de estrutura e apresentação, as séries da *Ilustração Brasileira* e d’*O Jornal* são muito semelhantes. Ambas se baseiam na descrição de visitas que os jornalistas teriam feito aos ateliers dos artistas e que fornecem o pretexto para entrevistas nas quais estes últimos expressam suas opiniões a respeito de diversos aspectos de suas carreiras e da cena artística brasileira da época. As matérias são ricamente ilustradas: além das fotografias dos espaços de criação dos artistas, são reproduzidas imagens de algumas de suas obras de maior destaque e mostrados aspectos mais íntimos de suas vidas, como a convivência com seus cônjuges, filhos e até mesmo mascotes. <sup>231</sup>

Sabemos da importância da consulta aos periódicos da época e, por meio deles, conseguimos descobrir muitos dos dados discutidos nesta pesquisa e que, certamente, apontam a importância do tema e fornecem materiais para o seu aprofundamento e discussão, que até então eram desconhecidos. As pesquisas atuais e os esforços de novos pesquisadores estão promovendo uma ampliação de alguns conhecimentos e acreditamos que as discussões sobre o ateliê do artista e de sua representação neste recinto ganham muito ao olhar para a repercussão nos periódicos da época.

<sup>229</sup> VALLE, 2018, p. 199. Nota de rodapé número 21. A listagem também pode ser vista em: DAZZI; VALLE, 2015a, p. 42.

<sup>230</sup> VALLE, 2018, p. 198.

<sup>231</sup> DAZZI; VALLE, 2015a, p. 42.

Por esse ângulo, verificamos que o interesse pelo ateliê dos artistas brasileiros há muito tempo desperta o fascínio de pessoas, muito além do meio artístico, e a imprensa do período acompanhou essa demanda por informações e imagens de como os artistas viviam e trabalhavam, isto é, como eram os artistas em sua intimidade. Tais reportagens, notícias e outras publicações, acerca dos ateliês dos artistas, oferecem subsídios para que os interessados pela temática possam traçar considerações sobre este ambiente que muitos gostariam de acessar e que também ocupou espaço em outros segmentos, visto os romances e demais literaturas em que o ateliê do artista apareceria como cenário da história ou quando ganham destaque nas memórias dos artistas publicadas posteriormente em livros, como é o caso de *História de um Pintor - contada por ele mesmo*<sup>232</sup>, do pintor Antonio Parreiras (1926) e *Ao correr da pena: memórias de uma vida*<sup>233</sup>, do escultor português António Teixeira Lopes (1968). Nesse sentido, não podemos deixar de evidenciar a valorização deste espaço, pois todo artista (pintor e escultor) possuía ou almejava ter um ateliê<sup>234</sup> e quanto mais procurado e visitado ele fosse, maior seria a afirmação profissional e social obtida pelo proprietário, neste caso, o artista. Nesta pesquisa, partilhamos desse interesse e buscamos identificar demais informações acerca dos ateliês de artistas brasileiros aqui estudados, a fim de identificar sua localização e quando possível traçar a proximidade entre ateliês de artistas contemporâneos.

#### **2.4. Geografia de ateliê dos artistas brasileiros: mapeamento dos endereços de seus espaços de trabalho**

Ao longo de nosso processo de pesquisa, identificamos nos textos de alguns pesquisadores menções aos endereços dos artistas por eles estudados. A presença de tal dado, mesmo que algumas vezes apenas indicativo - sem maiores descrições a respeito, para além do nome da rua e o número, ao qual o ateliê se encontrava –, revela a possibilidade de estabelecer uma geografia dos ateliês de artistas brasileiros, principalmente no contexto nacional, já que grande parte atuou no Rio de Janeiro, mostrando de modo mais preciso o quanto esta localização ligava-se, muitas vezes, às relações de convívio e amizades, resultando na produção de retratos. Ao mesmo tempo, precisamos voltar nosso olhar para o

---

<sup>232</sup> PARREIRAS, 1999.

<sup>233</sup> LOPES, 1968.

<sup>234</sup> Na contemporaneidade, sabemos que muitos artistas não possuem mais ateliês montados para a realização do ofício, como era no passado. A variedade de modalidades de arte existentes na atualidade e também as inovações tecnológicas possibilitam, para alguns artistas, que todos os utensílios necessários estejam disponíveis, por exemplo, em um computador, ou seja, uma nova realidade em que o ambiente do ateliê torna-se desnecessário. Contudo, é notória a importância deste espaço para muitos artistas que ainda mantêm essa relação de trabalho e vivência no ateliê.

exterior, pois muitos dos artistas brasileiros estudaram e ou viveram em outros países, em especial na França e na Itália.

A esse respeito, Camila Dazzi realizou uma pesquisa importante sobre a “Geografia dos ateliês de artistas brasileiros em Roma (1880-1900)”<sup>235</sup>. Além de nos inspirar para o título deste tópico, nos ofereceu também ferramentas e métodos de análise para apresentarmos a localização dos ateliês de artistas estudados nesta pesquisa. Nosso interesse surge devido aos esforços suscitados no processo de análise dos retratos de artistas brasileiros feitos por seus contemporâneos, pois a disposição dos ateliês apareceu como um dos pontos de investigação - principalmente pela possibilidade de existir ou não proximidade entre estes espaços -, em especial quando se diz respeito aos ateliês de artistas que retrataram seu contemporâneo de ofício, por isso nossa atenção voltou-se para os ateliês em solo brasileiro e também os ateliês ocupados por artistas brasileiros no exterior.

Nossa busca pelos ateliês dos artistas brasileiros fez-se em dois seguimentos: no primeiro, identificamos os endereços contidos nas publicações dos Catálogos das Exposições Gerais da Academia Imperial de Belas Artes e Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro<sup>236</sup>, nos Catálogos Ilustrados dos *Salons (Société des artistes français)*<sup>237</sup> e nos catálogos “*Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure, des artistes vivans*”<sup>238</sup>, relativo aos anos em que os pintores participaram dos *Salons* parisienses, a fim de identificar os endereços dos artistas, levando em consideração os anos que compreendem o nosso espaço temporal estudado, de 1878 a 1919. A outra ferramenta de busca utilizada foi a consulta ao Almanak Laemmert: Administrativo, Mercantil e Industrial, Rio de Janeiro, de 1891 a 1940<sup>239</sup>, em que identificamos o endereço de alguns artistas atuantes em cargo de ensino, neste período.

Com base nas informações localizadas nos materiais pesquisados, elaboramos três questões que cercam os ateliês de artistas brasileiros, sendo elas: o ateliê no exterior, os ateliês compartilhados entre irmãos e as mudanças de endereços de ateliês num curto período de tempo. A primeira delas diz respeito ao período de estudo dos artistas no exterior, o que nos leva a abordar algumas considerações acerca da dinâmica da moradia de artistas

<sup>235</sup> Ver: DAZZI, 2017, pp. 57-67.

<sup>236</sup> Transcrição dos catálogos das Exposições Gerais (Período Monárquico e Republicano) de autoria de Carlos Roberto Maciel Levy. LEVY, 2003.

<sup>237</sup> Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb32738027f/date>>. Acesso em: <datas diversas>.

<sup>238</sup> Disponíveis para consulta em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb399593695/date>>. Acesso em: <datas diversas>.

<sup>239</sup> Consulta realizada através da Hemeroteca Digital Brasileira, pertencente à Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://bndigital.bn.br/acervo-digital/imanak/313394>>.

brasileiros em Paris e ressaltamos que quando nos referimos à moradia, entendemos que este espaço também poderia ser seu ateliê.

Verificamos alguns dados interessantes relativos aos endereços dos artistas residentes em Paris, por exemplo, em 1880, o endereço do pintor Décio Villares (1851-1931) é “Rue des Beaux-Arts, 4 bis”<sup>240</sup>, que anteriormente foi ocupado pelo pintor português, radicado no Brasil, Augusto Rodrigues Duarte<sup>241</sup> (1848-1888), o que nos leva a pensar na possibilidade de, após o retorno de Augusto Rodrigues Duarte ao Brasil (1879), Décio Villares ocupe este endereço. Outra observação diz respeito ao pintor Rodolfo Amoedo (1857-1941), que em 1882 ocupa a “Rue des Beaux-Art, 10”<sup>242</sup>, endereço mantido também em 1883<sup>243</sup>, ou seja, existe proximidade nos endereços de Villares e Amoedo neste período, cerca de um minuto de caminhada, o que revela que os jovens pintores eram praticamente vizinhos. Já no ano de 1884, Rodolfo Amoedo muda de endereço, passando a ocupar a “Rue Turgot, 22”<sup>244</sup>, sendo que este foi o endereço relativo ao pintor Almeida Júnior (1850-1899) nos anos em que ele participou dos *Salons* de 1879<sup>245</sup>, 1880<sup>246</sup>, 1881<sup>247</sup> e 1882<sup>248</sup>. Quanto ele retorna ao Brasil, o espaço ficou livre, passando a ser ocupado por Amoedo.

Observa-se, assim, que existe uma relação de proximidade entre estes pintores da mesma geração, que se conheceram na AIBA e mantiveram contato no exterior, pois pensamos que a presença dos mesmos endereços e a proximidade entre alguns se dava pela boa relação mantida entre eles, que mediante seu retorno ao Brasil, sugeriram a locação do espaço ocupado até aquele momento ao amigo pintor que continuava, por mais um período, sua estadia de estudos em solo parisiense.

Essa questão amistosa mantida pelos artistas brasileiros em Paris também pode ser levada para uma geração posterior de artistas que igualmente usufruiu de um período de estudo no exterior. A este respeito, descobrimos a casa do casal de artistas Lucílio de Albuquerque e Georgina de Albuquerque (1885-1962) em Paris, que segundo informações divulgadas na imprensa do período acolheu outros artistas brasileiros. Esta menção foi

<sup>240</sup> Ver: <<https://archive.org/stream/explicationdesou1880soci#page/376/mode/2up>>. Acesso em: <datas diversas>. Este mesmo endereço já foi ocupado pelo escultor Jean-Jacques Pradier. GEFENR, 1998, p. 193

<sup>241</sup> No “*Catalogue spécial de la section portugaise a l'Exposition Universelle de Paris en 1878*” encontramos a seguinte menção “A Paris, rue des Beaux-Arts, 4 bis.”, como endereço do artista. Ver: <<http://purl.pt/719>>, p. 261. Acesso em: 20 de julho de 2018.

<sup>242</sup> Ver: <<https://archive.org/stream/explicationdesou1882soci#page/4/mode/2up>>. Acesso em: <datas diversas>. Este mesmo endereço já foi ocupado por Jean-Baptiste Corot. GEFENR, 1998, p. 193.

<sup>243</sup> Ver: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k49772r/f136.image>>. Acesso em: <datas diversas>.

<sup>244</sup> Ver: <<https://archive.org/stream/explicationdesou1884soci#page/2/mode/2up>>. Acesso em: <datas diversas>.

<sup>245</sup> Ver: <<https://archive.org/stream/explicationdesou1879soci#page/2/mode/2up>>. Acesso em: <datas diversas>.

<sup>246</sup> Ver: <<https://archive.org/stream/explicationdesou1880soci#page/4/mode/2up>>. Acesso em: <datas diversas>.

<sup>247</sup> Ver: <<https://archive.org/stream/cataloguesofpari1881acad#page/4/mode/2up>>. Acesso em: <datas diversas>.

<sup>248</sup> Ver: <<https://archive.org/stream/explicationdesou1882soci#page/2/mode/2up>>. Acesso em: <datas diversas>.

encontrada em uma matéria publicada na revista *Fon Fon*, em 20 de junho de 1908, que diz respeito ao retorno do pintor Rodolpho Chambelland (1879-1967) ao Brasil, vindo de Paris:

[...] Rodolpho Chambelland nos traz agradáveis e animadoras notícias sobre alguns dos nossos artistas actualmente em Paris.

Lucillio de Albuquerque e sua esposa estudam e trabalham valentemente em seu atelier da rua Falguière nº 9, casa essa que em Paris já se tornou a preferida de quase todos os artistas brasileiros que chegam á capital franceza.

Nessa mesma casa residem tambem, Thimothéo, o promettedor artista que com Carlos Chambelland irmão de Rodolpho e ali igualmente residente, alcançou o premio de viagem do ultimo concurso escolar de bellas Artes. Ambos estudam e trabalham com dedicação pela arte a que se consagraram.[...] <sup>249</sup>

Este mesmo endereço também foi encontrado em uma carta do escultor Eduardo de Sá (1866-1940), no rodapé, abaixo de sua assinatura: “[...] EDUARDO DE SÁ, rua Falguière, 9./ Paris, [...]”<sup>250</sup>, o que nos leva a pensar que ele também morasse nesta mesma residência, que certamente continuou sendo morada de artistas brasileiros. Em 1910, Arthur Timótheo da Costa (1882-1922) manteve o mesmo endereço, dividindo ateliê com Hélios Seelinger (1878-1965), como Arthur Valle e Camila Dazzi indicam:

‘Rue Falguière 9’ é a localização de outro dos ateliês de Seelinger em Paris. Situado no bairro Necker, 15<sup>o</sup> *Arrondissement*, o endereço aparece, pela primeira vez, em uma página do álbum que a inscrição ‘ATELIER. HELIOS. 1910’, abaixo da foto de um interior frugalmente decorado. Em outra página, o endereço reaparece inscrito sob uma foto do mesmo interior, dessa vez bem mais abarrotado de trabalhos, na qual Seelinger se encontra acompanhado do pintor brasileiro Artur Timotheo da Costa, ganhador do Prêmio de Viagem na Exposição Geral de 1907. As inscrições sob essa foto reiteram a datação, 1910, e acrescentam alguns dados, por exemplo, o fato de o espaço de trabalho ser designado como ‘ATELIER HELIOS-THIMOTEO [sic]’, o que nos informa que ele era, na verdade, partilhado pelos dois artistas.<sup>251</sup>

Apontamos ainda que Ana Maria T. Cavalcanti em seu texto “O ateliê e a imagem do artista: o caso de Eliseu Visconti na França (1893 a 1915)”, analisa algumas fotografias de Visconti nos ateliês mantidos pelo pintor em suas várias estadias parisienses e um dos endereços nos chamou atenção, principalmente pela legenda “Visconti no ateliê da rue des Fourneaux (atual rue Falguière), n.9, Paris.”<sup>252</sup>. Segundo a autora, este dado é mencionado no catálogo do Salão Societé Nationale des Beaux-Arts de 1889<sup>253</sup> “[...] o endereço de Visconti na antiga rue de Fourneaux, número 9, [...]”<sup>254</sup>. Tal dado é extremamente interessante, pois revela que o endereço ocupado posteriormente por vários artistas brasileiros já havia recebido

<sup>249</sup> FON FON, “Rodolpho Chambelland”, 20 de junho de 1908, edição 11, p. 22. Grifo nosso.

<sup>250</sup> CASTRO, 1910, p. 91.

<sup>251</sup> DAZZI; VALLE, 2015b, p. 20.

<sup>252</sup> CAVALCANTI, 2017, p. 35, legenda da “Figura 3”.

<sup>253</sup> Tentamos localizar este dado e não obtivemos sucesso, por isso citamos o trecho contido no artigo da Ana M. Tavares Cavalcanti.

<sup>254</sup> CAVALCANTI, 2017, p. 36.

outro pintor local e podemos pensar também na hipótese de Visconti ter indicado o espaço aos sucessores.

Nesse sentido, este mesmo endereço serviu de morada e de ateliê para um grupo de artistas brasileiros em seu período de estudo em Paris e, ao buscarmos imagens relativas a este direcionamento, nos deparamos com uma construção [Fig. 2.4.1], aparentemente pertencente a outro século, que talvez fosse a residência mencionada. A construção possui uma série de janelas frontais e laterais que, além de oferecerem iluminação e circulação de ar, poderiam ter relação com a quantidade de cômodos existentes e, partindo desta ideia, a propriedade poderia acolher com facilidade os artistas brasileiros residentes em Paris, o que nos leva a pensar na proximidade mantida entre eles e as relações que estes artistas mantiveram no exterior<sup>255</sup> e também no Brasil. Cabe ainda destacarmos a existência de um portão e de uma calçada que se prolonga até o fundo da construção; temos a impressão de tratar-se de uma vila, o que talvez explique a quantidade de artistas que passaram por esse endereço. Através da publicação *Ateliers d'artistes à Paris* de Jean-Claude Delorme e Anne-Marie Dubois, descobrimos que no endereço 9 rue Falguière, no 15<sup>o</sup> arrondissement, existiu mesmo uma vila de ateliês de artistas, a “Villa Gabriel”<sup>256</sup> [Fig. 2.4.2 e Fig. 2.4.3], que segundo os autores

A cidade foi instalada nas ruínas de uma antiga olaria de 15<sup>o</sup> arrondissement. Em 1906, o escultor Jean-Alexandre Falguière, membro do Instituto, construiu um vasto conjunto de ateliês para seus assistentes. Mais tarde, eles receberam Foujita, Soutine, Lipschitz e Modigliani.<sup>257</sup>

Nesse sentido, na propriedade existiu um conjunto de ateliês. Chaïm Soutine, um dos artistas que ocupou um ateliê na rue Falguière, realizou duas obras *L'Atelier de Falguière* [Fig. 2.4.4] e *La Cité Falguière* [Fig. 2.4.5], das quais demonstram a importância do espaço para os artistas, para além do endereço de locação de seu ateliê. Outro ponto a se considerar é a localização, no 15<sup>e</sup> arrondissement, em Necker, não tão próximo do Sena e de instituições como Louvre e a École des Beaux-Arts, que certamente deveria ser mais barato que regiões centrais. Não sabemos o tamanho dos espaços alocados, mas provavelmente não deveriam ser extensos e talvez pudessem ser compartilhados por mais de uma pessoa, o que também

<sup>255</sup> Mencionamos também o ateliê mantido por Antonio Parreiras em Paris, que de acordo com Ana Paula Nascimento em 1906 “[...] segue para Paris, França; instalando ateliê na rue Boissonade. No período, encontra-se frequentemente com Lucílio de Albuquerque (1877-1939), Georgina de Albuquerque (1885-1962), Helios Seelinger (1878-1965), Carlos Chambelland e Eduardo de Sá. [...]”. NASCIMENTO, 2013, p. 85. Grifo nosso. Essa informação será retomada, quando analisarmos um dos retratos de artistas no ateliê.

<sup>256</sup> Ver imagens em: <<https://www.parisladouce.com/2016/01/paris-villa-gabriel-anciens-ateliers.html>>. Acesso em: <18 mar 2019>.

<sup>257</sup> Trecho original: “La cité fut installé sur les ruines d’une ancienne briqueterie du 15<sup>e</sup> arrondissement. En 1906, le sculpteur Jean-Alexandre Falguière, membre de l’Institut, fit bâtir un vaste ensemble d’atelier pour ses assistants. Ils accueillirent plus tard Foujita, Soutine, Lipschitz e Modigliani.” DELORME; DUBOIS, 2015, p. 81. Tradução nossa.

diminuiria o preço do aluguel. Com todos esses atrativos, este era um ótimo lugar para jovens artistas estrangeiros se alocarem. A respeito da relação da localização do ateliê do artista com o estágio de sua carreira, Anne Martin-Fugier aponta que:

O ateliê é um lugar de criação e sociabilidade. Sua localização geográfica, seu tamanho, sua disposição dependem não só da personalidade do artista que ali vive, mas também do desenvolvimento de sua carreira, a partir do ponto em que se encontra. [...] <sup>258</sup>

É de conhecimento geral a grande quantidade de artistas – entre eles brasileiros – que viajaram para Paris. As razões para esse cenário são apontadas por Susan Walter e Karen Carter:

Paris era o destino preferido de ‘estrangeiros’ de todo o mundo. As razões para sair de suas terras natais variaram e incluíram o desejo de estudar nas academias da cidade, estabelecer seu próprio enclave de expatriados, mergulhar nos mais recentes desenvolvimentos artísticos, reforçar sua reputação em casa participando de importantes exposições de arte ou explorar sua criatividade em uma cidade que permitia um maior senso de liberdade sexual e expressão pessoal. Quaisquer que fossem suas motivações, o meio cultural e a rede institucional que encontraram em Paris contribuíam imensamente para as carreiras e a vida dos estrangeiros [...] <sup>259</sup>

Cabe ainda ressaltarmos a própria importância de Paris e a quantidade de ateliês existentes na cidade no século XIX. A este respeito, Alain Bonnet menciona:

[...] há em Paris uma topografia dos ateliês, cuja disposição revela os passos de uma carreira e a reputação dos artistas. Conforme um fenômeno sempre atual, que chamamos de ‘gentrificação’, os artistas elegem bairros populares para morar, trazendo sua clientela e influenciando a transformação desses locais. No início do século XIX, havia em Paris três arrondissements que concentravam os ateliês em função da fama e do salário dos artistas: as margens do Sena, próximo às instituições mais importantes tais como Louvre, a Academia de Belas Artes e a Escola de Belas Artes; o jardim de Luxemburgo e Notre-Dame-des-Champs, que se beneficiavam da presença do museu de Luxemburgo; e, finalmente, mais ao norte, o bairro que acabava de ser loteado nos arredores da praça de Clichy e da estação Saint-Lazare, oferecendo aluguéis razoáveis para os artistas que ainda não haviam constituído uma clientela fiel. No final do século, os artistas mais proeminentes se dirigiram para o Parque Monceau e para a avenida de Villiers, e os mestres que expunham no Salão mandaram construir, por uma soma milionária, suntuosos palacetes particulares onde podiam levar uma vida tão luxuosa quanto a de seus financiadores, ou seja, a alta burguesia econômica e industrial. <sup>260</sup>

<sup>258</sup> Trecho original: “*L’atelier est un lieu de création et de sociabilité. Sa situation géographique, sa taille, son agencement dépendent non seulement de la personnalité de l’artiste qui y vit mais aussi du développement de sa carrière, du point où il en est. [...]*”. MARTIN-FUGIER, 2007, p. 88. Tradução nossa.

<sup>259</sup> Trecho original: “*Paris was the preferred destination for ‘strangers’ from across the globe. Rationales for leaving their homelands varied and included the desire to study in the city’s academies, establish their own enclave of expatriates, immerse themselves in the latest artistic developments, shore up their reputation at home by participating in the important art exhibitions, or explore their creativity in a city that allowed a greater sense of sexual freedom and personal expression. Whatever their motivation, the cultural milieu and institutional network they found in Paris contributed immeasurably to the careers and lives of the strangers [...]*”. CARTER; WALLER, 2015, p. 19. Tradução nossa.

<sup>260</sup> BONNET, 2018, p. 175.



Paris era o local que todos gostariam de estar, tendo em vista que “Para artistas e pessoas da moda, Paris era o centro do mundo; [...]”<sup>261</sup>, conforme já fora apontado por Michael Peppiatt e Alice Bellony-Rewald. A curiosidade pelo ambiente de trabalho dos artistas originou a própria criação de guias de ateliês de artistas<sup>262</sup> consagrados, como é o caso de *Les ateliers d'artistes* (1991), de Geneviève Lacambre, *Paris des artistes: 1840-1940* (1998), de Gérard Gefen, *Ateliers d'artistes à Paris* (2015), de Jean-Claude Delorme e Anne-Marie Dubois, entre outros. Também é de se observar que a grande quantidade de ateliês<sup>263</sup> existentes em Paris motivou pesquisas e publicações que buscam mapeá-los, entender em quais áreas se localizavam, entre outras questões, que podem ser vistas em livros como *The studios of Paris: the capital of art in the late nineteenth century* (1988), de John Milner e *La maison de l'artiste: construction d'un espace de représentations entre réalité et imaginaire, XVII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles* (2007), sob direção de Jean Gribenski, Véronique Meyer e Solange Vernois. Todas essas publicações apontam como o interesse pelo ateliê/casa do artista permanece atual, algo que desde *La maison d'un artiste* (1881), de Edmond de Goncourt, já se colocava como um tema da moda.

Retornando ao contexto brasileiro, observamos uma segunda questão sobre os ateliês de artistas nacionais: o compartilhamento de uma mesma construção por irmãos artistas, tendo cada um seu ateliê. O maior exemplo desta questão são os ateliês de Rodolfo Bernardelli (1852-1931) e Henrique Bernardelli<sup>264</sup> (1857-1936). Encontramos por vários anos a menção do mesmo endereço para os ateliês dos irmãos artistas.

No que diz respeito ao primeiro ateliê dos irmãos Bernardelli, na Rua Relação, n. 6 [Fig. 2.4.6], o espaço para a construção do edifício foi cedido pelo próprio governo, conforme menção no jornal Gazeta de Notícias, de 8 de abril de 1888:

Os Srs. André de Oliveira & Grad, como procuradores do Sr. Rodolpho Bernardelli, assignaram hontem com o engenheiro José de Magalhães o contracto de construcção do atelier Bernardelli, nos terrenos da rua da Relação, cedidos pelo governo. O atelieri deve estar prompto em tres mezes.<sup>265</sup>

<sup>261</sup> Trecho original: “For artist and people of fashion, Paris was the center of the world; [...]”. BELLONY-REWALD; PEPPIATT, 1982, p. 93. Tradução nossa.

<sup>262</sup> Segundo Bertrand Tillier: “[...] les guides touristiques de Paris donnent, en complément des galeries et des musées, un chapitre consacré aux ateliers d'artistes dont la liste précise ceux qui peuvent être visités, indiquant parfois même les jours et horaires de réception – à la manière des cartes de visite des artistes –, ainsi que les noms des visiteurs illustres qu'on est susceptible d'y croiser et le genre de sociabilité qui s'y agrège. [...]” TILLIER, 2014, pp. 129-130.

<sup>263</sup> Indicamos também o desenvolvimento de estudos, neste contexto, na Itália, em publicações como: *Ateliers e Case D'Artisti Nell'Ottocento: Atti del Seminario Volpedo*, 3-4 Giugno 1994. Voghera (Italia): Edo: Edizioni Oltrepo, 2004 e *Atelier a Via Margutta: Cinque secoli di cultura internazionale a Roma / a cura di Valentina Moncada di Paternò; in collaborazione con Maria Chiara Salmeri ... [et al.]*. Torino [etc.]: Umberto Allemandi, 2012.

<sup>264</sup> Outros exemplos são os irmãos Arthur e João Timótheo da Costa e Rodolpho e Carlos Chambelland, mas abordaremos estes artistas quando analisarmos suas obras.

<sup>265</sup> GAZETA DE NOTÍCIAS, ano 1888, edição 00099, 8 de abril de 1888, p. 1, 5º coluna.

Apontamos que essa “doação” de terreno para a construção do ateliê de Rodolpho Bernardelli despertou o interesse de outro artista, Francisco Aurélio de Figueiredo (1856-1916) que em carta endereçada ao conselheiro Conselheiro Ferreira Viana, datada em 23 de janeiro de 1889, relata:

Tomo a liberdade de dirigir a presente a V.Ex.<sup>a</sup>. depois de ter ido por diversas vezes á casa de sua residencia e á Secretaria a cargo de V.S.<sup>a</sup>. sem ter tido a fortuna de encontral-o.

O fim desta é pois pedir protecção de V.Ex.<sup>a</sup>. para um requerimento que nesta data endereço a V.Ex.<sup>a</sup>. pedindo que me seja concedida um parte do terreno devoluto da rua da Relação, onde o Governo Imperial concedeu ao artista Rodolpho Bernardelli outra porção, para que eu possa igualmente construir um atelier para executar um grande quadro de encomenda da província do Amazonas – sic – nativo da libertação daquela província. Segundo o contrato que firmei com o governo d’aquela província, devo dar o quadro terminado até o fim deste anno, e como não tenho encontrado nenhum local nas condições exigidas pela arte, por isso appelo para a protecção de V.Ex.<sup>a</sup>. confiado no apoio que V.Ex.<sup>a</sup>. tem dado á Arte Nacional. Aproveitando o ensejo para por a disposição de V.Ex.<sup>a</sup>. os meus limitados préstimos de artista, tendo a honra a honra de declarar-me.

De V.Ex.<sup>a</sup>.

att. admirador e creado

Francisco Aurelio de Figueiredo

Rua de Barão d. Capanema 3.<sup>266</sup>

Acreditamos que o pedido do pintor não foi acatado, já que não encontramos nenhuma informação acerca de um possível ateliê<sup>267</sup> de Aurélio de Figueiredo na rua da Relação. No entanto, identificamos menções a este endereço quando procuramos por informações relativas ao pintor Henrique Bernardelli, de 1892 até 1908, o que comprova o compartilhamento da mesma construção pelos irmãos. A esse respeito, existem estudos de cartões do ateliê do artista [Fig. 2.4.7 e Fig. 2.4.8], com este mesmo endereço. Em matéria publicada no *Diario de Pernambuco*, de 30 de janeiro de 1902, identificamos menção ao ateliê da rua Relação em uma reportagem sobre Rodolfo Bernardelli, em que destacamos o trecho em que existe uma descrição de como era o espaço:

Uma tarde destas – fazia um calor assassino! – um amigo com quem encontrei na rua do Ouvidor perguntou-me si queria ir ao atelier do Rodolpho Bernardelli, com quem ia tratar a respeito de um busto encomendado do Pará.

[...]

Alguns minutos depois apeávamos em frente ao alto e tosco tabique que toma um ângulo da rua da Relação. Nesse tanbique há uma porta estreita onde se lê numa lisa chapa de bronze, riscado a buril – RODOLPHO BERNARDELLI.

Puxámos a argola da campainha, a porta abriu-se, e o artista, em pijama de linho, suarento e risonho, fez-nos entrar.

A’ direita do pequeno pateo empolga-nos logo a impressão de arte deparando-se uma enorme figura de tapuya, risonha e magnifica, sentada sobre um montão de pedras, pompeando a nudez das fôrmas opulentas: é o projecto abandonado de uma

<sup>266</sup> FIGUEIREDO, Francisco Aurélio. Carta endereçada ao Conselheiro Ferreira Viana. Rio de Janeiro, 23 de janeiro de 1889, 3 páginas. Grafia original. Grifos nossos. Documento preservado no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro. Série Educação. Ministério do Império. Belas Artes. Requerimento sobre. 1850-1890. DA A FIZ. Consulta realizada no dia 15 de janeiro de 2019.

<sup>267</sup> Segundo nossas buscas encontramos como endereço do pintor por vários anos a rua de Barão de Capanema e depois rua São Leopoldo.

fonte publica que alli ficou para deleitar com o seu sorriso e com o encanto da sua plástica os que penetram no templo.

Este templo é um vasto e elevado pavilhão, onde Bernardelli tem o seu atelier e a sua residência.

O compartimento central é um verdadeiro museu de esboços de obras executadas, de planos de obras futuras, de fragmentos, estudos, torsos, sócros, pedestaes, columnas, todo um mundo de elementos esparsos de criação artística.

[...]

Penetrámos no atelier propriamente dito. Neste vasto recinto de tecto muito alto, o olhar doideja a principio sem ver nada distinctamente, no afan de ver tudo o que se eleva do chão, que se pompeia pelas paredes numa profusão desordenada e atestadora de uma actividade de todos os instantes.

[...]

Sentámo-nos afinal e podemos então inspecionar tudo o mais que o atelier encerrava, em esboços realizados, em esboços a realizar, em figurinhas e grupos tão pequenos que pareciam destinados a ornamentar uma cidade de pigmeus ou simplesmente a brinquedo de crianças.

Bernardelli mostrou-nos alguns trabalhos em bronze de discípulos seus que estão estudando em Roma e respondeu com a cordialidade *bom enfant*, que o torna adorado, a todas as perguntas que nós lhe desfechávamos impiedosamente.

[...]

Afinal, doeu-nos a consciência: nós abusávamos positivamente do Bernardelli e roubávamos criminosamente o seu tempo. Sahimos relaceando um olha indiscreto para a ala esquerda do pavilhão, onde o artista e seu irmão Henrique têm os seus aposentos particulares.[...] <sup>268</sup>

Nesse sentido, os irmãos compartilhavam a mesma casa e, após 1908, o endereço de ambos passaria a ser no Leme, provavelmente o ateliê [Fig. 2.4.9] divulgado na revista *Fon Fon*, de 30 de dezembro de 1911, que menciona “Os professores Rodolpho e Henrique Bernardelli, em seu *atelier* na avenida Atlantica, na praia do Leme, [...]”<sup>269</sup>. Imagem semelhante ao exterior do ateliê também foi identificada em duas fotografias pertencentes ao MNBA, uma na base de acervo Donato [Fig. 2.4.10], como “casa dos irmãos Bernardelli” e outra presente no arquivo histórico do MNBA [Fig. 2.4.11], como “residência dos Bernardelli”.

Alguns aspectos do ateliê mantido neste endereço foram apresentados por uma das discípulas do escultor, Celita Vaccani, em “Rodolpho Bernardelli: Vida artística e características de sua obra escultórica”<sup>270</sup>:

Trabalhando continuamente no seu atelier particular, BERNARDELLI, depois do que ocupou na rua da Relação, constroe na Avenida Atlântica, esquina de Belfort Roxo, um majestoso estúdio, verdadeiro templo de Arte, bem digno do Mestre que o erguia.

A destruição desse prédio histórico, em 1934, após a morte do grande escultor, e que existiu em frente da atual Praça Bernardelli constituiu para a Arte no Brasil um perda irreparável.

Construido pelo arquiteto ADOLPHO MORALES DE LOS RIOS, em estilo florentino, estava disposto em três andares.

<sup>268</sup> Antonio Salles. *Diario de Pernambuco*, Ano 1902, Edição 00024, 30 de janeiro de 1902, p. 1, 2º coluna.

<sup>269</sup> FON FON: *Semanario Alegre, Politico, Critico e Espusiente*, Rio de Janeiro, 30 de dezembro de 1911, Anno V, n. 52, edição 0052, p. 26. Grifos nossos.

<sup>270</sup> VACCANI, 1949.

O andar térreo, todo destinado à Escultura, além da sala da entrada, possuía outra bem maior que fazia frente à imensa sala de trabalho, que podia receber luz de cima, ou de dois lados. Contíguos a esse salão, havia outros compartimentos para guardar o barro e passar o gesso, além de amplas dependências, onde eram guardadas as maquetes tumulares. Ainda no primeiro andar havia ladeando a sala de entrada, à esquerda da porta principal que era na rua Belfort Roxo n. 10, o gabinete de estudo, e à direita, os quartos e dependências dos empregados. Duas escadas em posições distantes uma da outra, no começo e no fim do andar térreo, davam subida ao segundo pavimento, que era dividido em duas partes sem ligação, porquanto a altura da sala de escultura que vinha do rés do chão atingia todo o segundo andar, dividindo-o. No bloco do segundo andar, que dava para a Avenida Atlântica, havia a sala de almoço e suas dependências necessárias, bém como uma grande sala de jantar, que dava para uma varanda com frente para a praia. No bloco de trás, no segundo andar, estavam situados os aposentos particulares dos Mestres. O terceiro andar, que correspondia aos dois amplos torreões, continha os ateliers de pintura, sendo o da Avenida Atlântica o destinado às alunas de Henrique, e o outro, o particular de trabalho do grande pintor. Entre esses dois torreões havia um enorme terraço, que permitia a passagem de um para o outro.

O andar térreo, como já ficou dito, era todo destinado à Escultura, estando colocadas na sala de entrada e na seguinte as grandes estátuas dos monumentos realizados e de alguns trabalhos feitos na Europa, e que hoje se encontram distribuídos pelos diversos museus.

Na sala de trabalho, de enormes dimensões e altura, havia a grande estátua de “Cristo” feito para o túmulo dos ARARIPE, e imensos rodízios, cavaletes com trabalhos, que forravam também completamente as paredes e as grandes prateleiras, onde principalmente bustos e cabeças eram apreciados arrumados de maneira compacta, lado a lado.

Os dois torreões, que constituíam os ateliers de pintura, haviam sido pintados em afrescos por todos os grandes pintores da época, VICTOR MEIRELLES, PEDRO AMÉRICO, ZEPHERINO DA COSTA, RODOLPHO AMOEDO, HENRIQUE BERNARDELLI, e outros mais, inclusive pelo escultor RODOLPHO BERNARDELLI.

Encimando a porta de entrada, que ficava na r. Belfort Roxo n.º 10, lia-se a célebre legenda atribuída por PLINIO a APELLES – *Nulla Dies Sine Linea* – Era este pois o sábio conselho que o Mestre lembrava aos artistas.

No chão das diversas dependências da morada, mostrava o Mestre, cobrindo o assoalho, os pedaços partidos do grande Aubusson que comprara, como lembrança, nos leilões do Paço Imperial, e que dizia êle ser o grande tapete da sala do trono. Pelo fato de ter sido mal embalado, tornara-se necessária custosa restauração, motivo por que o Mestre se decidira á extravagância de usá-lo, em diferentes partes, no seu Atelier.

Foi neste atelier que BERNARDELLI realizou grande parte de sua prodigiosa produção escultórica. Aí o Mestre recebia constantemente as visitas de ilustres personagens, e estrangeiros notáveis que por aqui passavam; [...]<sup>271</sup>

O interesse pelos ateliês dos irmãos Bernardelli não se limitava somente a questão artística, pois também eram noticiados jantares oferecidos por eles<sup>272</sup>, assim como reuniões<sup>273</sup> neste espaço, as quais revelam outras dinâmicas empregadas para o ambiente, principalmente pelas questões sociais que os artistas desenvolveriam em seus ateliês. No que diz respeito a esta questão, John Milner ressalta que “além de uma arena para o trabalho, o ateliê,

<sup>271</sup> VACCANI, 1949, pp. 163-166.

<sup>272</sup> Ver: GAZETA DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro, Ano 1890, Edição B00344 (1), 10 de dezembro de 1890. p. 2, 2º coluna.

<sup>273</sup> Ver: Y. Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, Edição 00102, 11 de abril de 1892, p. 1, 6º coluna.

especialmente para o artista bem sucedido, era uma arena social. [...]”<sup>274</sup>. Os ateliês dos Bernardelli claramente possuía esse caráter social aliado ao espaço de trabalho, ensino e também de moradia.

Por fim, outro ponto a se destacar são as mudanças de endereços em um curto período de tempo, o que pode revelar que os artistas alugavam o espaço e depois se ausentariam do local, a fim de alocarem um novo lugar, desembolsando maior ou menor recurso. Incertezas profissionais e possíveis dificuldades existentes para manter uma regularidade nas encomendas talvez justificassem a sazonalidade nas moradias dos artistas. Nesse sentido, identificamos endereços dos artistas estudados nesta pesquisa – os que foram retratados e os que retrataram outros artistas – quando estes mantiveram ateliês no Rio de Janeiro, levando em consideração o período de escopo de nosso estudo 1878 a 1919, gerando a seguinte configuração (Anexo I), ao final desta dissertação. No mapa gerado, conseguimos marcar as localizações aproximadas<sup>275</sup> dos ateliês dos artistas estudados e também verificar as mudanças realizadas por eles, apontando a área que mais abrigou ateliês de artistas, que foi inicialmente no centro da cidade e suas proximidades, nos bairros hoje conhecidos como Glória, Catete e Cidade Nova, e posteriormente, áreas mais distantes como Botafogo, São Cristóvão e Aldeia Campista, localizado perto do Maracanã.

Observamos, assim, que os artistas brasileiros mantiveram seus espaços de trabalho e alguns, aqueles que se consagraram, construíram suas casas/ateliês e estes espaços despertavam o interesse da imprensa do período, originando, assim, notas e matérias publicadas na Revista *Ilustração Brasileira* e no *O Jornal*, como já apontamos nas séries “Os nossos artistas e seus ateliers” e “Na intimidade de nossos artistas”. Certamente, algumas construções chamavam mais atenção, aqui abordamos o caso dos ateliês dos irmãos Bernardelli, mas também é de destacar a “casa-jardim-ateliê”<sup>276</sup> de Eliseu Visconti em Copacabana e ainda a propriedade de Antônio Parreiras, no bairro do Ingá, em Niterói, hoje Museu Antônio Parreiras (MAP)<sup>277</sup>. Cabe apontar que o MAP segue a concepção de divulgação e preservação do artista e de sua obra, a partir do espaço que ele ocupava- sua residência onde ele manteria também um ateliê -, semelhante ao caso das propriedades de

<sup>274</sup> Trecho original: “As well as an arena for work, the studio, especially for the successful artist, was a social arena. [...]”. MILNER, 1988, p. 45. Tradução nossa.

<sup>275</sup> Para essa identificação, contamos com o auxílio de dicionários de ruas do Rio de Janeiro. Ver: BERGER, 1974 e BERGER, 1994.

<sup>276</sup> SERAPHIM, 2017, pp. 197-210.

<sup>277</sup> Atualmente, o MAP encontra-se fechado à visitação para obras de restauração e requalificação. Ver: <<http://www.museuantonioparreiras.rj.gov.br/>>. Acesso em: <18 de mar de 2019>.

artistas estrangeiros, que hoje se transformaram em museus-casas do próprio artista como, por exemplo, o Museu Sorolla em Madrid e o Musée Gustave Moreau<sup>278</sup>, em Paris.

Nesse sentido, vimos que o ateliê do artista despertou interesse da literatura, da fotografia, da imprensa e que também gerou uma configuração de espaços utilizados para este fim nas cidades em que os artistas moravam e estabeleceram moradia ou naquelas que viajaram para estudar. Com base em todas as considerações expostas, é evidente a importância no ateliê para os artistas, local em que muitos se autorretrataram e também foram representados por seus contemporâneos, que assim como eles partilhavam a mesma profissão e os anseios da carreira. É no espaço do ateliê que os retratos de artistas brasileiros estudados são ambientalizados, o que justifica todo nosso esforço de entendimento do tema. Estes retratos apontam possibilidades de análise, para além da questão compositiva da tela; revelam as relações existentes entre os artistas, assim como as homenagens e reconhecimentos da trajetória do colega ou do mestre, e ainda podem conter defesas e demais questões que investigamos no decorrer desta pesquisa. Em comum, esses retratos possuem o ateliê como cenário, mas veremos que nos retratos analisados os artistas foram retratados, ora elegantemente – como um dândi – com os objetos do ofício em mãos ou foram representados em meio ao ofício, trajando roupas adequadas e cercados dos atributos da profissão. Esses dois aspectos nortearão nossa investigação nos próximos dois capítulos desta pesquisa.

---

<sup>278</sup> Ver: CAZAUX; PEYLHARD, 2014.

### **CAPITULO 3 – A elegância em meio ao ofício: a representação de artistas brasileiros como dândis**

Neste capítulo, veremos como os artistas recorreram à figura do dândi para representar seus pares no ateliê. Para tanto, é interessante abordarmos algumas questões acerca deste ideal de vida, tanto comportamental como também expresso no vestuário, pois sabemos como a aparência dos artistas era um ponto valorizado e, sobretudo, exaltado em suas vestimentas, de acordo com a moda do seu tempo.

Para isto, olharemos para a terminologia dândi, a fim de compreender sua etimologia, genealogia e demais aspectos que levaram à exaltação desta figura e ao culto a si mesmo. O olhar para o dândi nos permitirá entender como sua figura esteve imersa na cultura e sociedade do século XIX, tendo em vista que importantes representantes estiveram presentes em seguimentos como a literatura, assim como nas artes e ofereceram um modelo de elegância aos seus sucessores e admiradores.

Acreditamos que os artistas brasileiros partilharam desse interesse pelo dandismo e em suas viagens de estudos a Europa tenham se aproximado ainda mais dessa estética e, assim, assimilado o padrão de elegância ao seu repertório de vestuário. Estas questões serão discutidas de acordo com as análises dos retratos de artistas brasileiros no ateliê feito por seus contemporâneos, os quais abordaremos questões relativas à circulação do artista na Europa, momento de formação e também de sua legitimação, recordado através de retratos feito por um artista conterrâneo, que como ele também estaria iniciando ou finalizando seu período de estudo no exterior. Após o período de estudo longe de casa e de posse de todo o prestígio alcançado, grande parte destes artistas ocuparam cargos de ensino no Rio de Janeiro e, na posição de mestres, também realizaram retratos de colegas da docência ou de discípulos. Em comum, veremos que nesses retratos é celebrada a elegância do artista retratado; eles aparecem no ateliê com os objetos do ofício nas mãos, mas vestindo-se como uma personalidade de seu tempo.

#### **3.1. Dândis: a elevação da *persona* do artista**

O que significava ser um dândi, o que os caracterizavam e quais foram os responsáveis por essa “tradição”, também absorvida por alguns artistas nacionais? Tais questionamentos serão abordados, mas acreditamos ser necessário olhar primeiramente para sua terminologia e seu significado. Segundo o dicionário da língua portuguesa a palavra dândi foi importada do

“[...] ing. *dandy* ‘homem que tem preocupação exagerada com a aparência pessoal’ [...]”<sup>279</sup>, sendo este um: “**1** indivíduo que se veste com elegância e requinte **2** [...] indivíduo que se veste e comporta com afetação e delicadeza [...]”<sup>280</sup>. A palavra deriva o vocábulo “dandismo”, sendo esta a “**1** qualidade ou característica de dândi **2** afetação no comportamento e/ou no modo de vestir [...] ing. *dandyism* ‘estilo ou comportamento de dândi’ [...]”<sup>281</sup>. Interessa-nos, assim, entender a circulação e transferência do termo, pois tais questões possibilitarão melhor entendimento, acerca de como os artistas brasileiros assimilaram e incorporaram os preceitos em torno desta figura.

O termo “*dandy*” teria origem no vocábulo francês “*dandin*”, datado de meados do século XVI, e que mais tarde foi inserido na Inglaterra transformando-se em “*Dandy*”. Existe, ainda, a teoria que o termo foi criação britânica e que “*dandy*” derivaria do verbo “*dandle*”, que pode significar “balançar, embalar ou acariciar” e no francês seria correspondente a “*dandiner*”<sup>282</sup>. Ao olharmos novamente para a língua portuguesa, temos como correspondente a palavra “dandinar” que compreenderia ao “[...] movimentar-se para um lado e outro, gingando <ao cortejar as damas, dandinava (-se)> **2** [...] andar com trejeitos afetados **3** [...] mostrar com vaidade; ostentar, exibir [...] fr. *dandiner* ‘gingar, bambolear’”<sup>283</sup>. Nesse sentido, na língua portuguesa, encontramos um intercâmbio entre Inglaterra e França para o surgimento dos termos dândi ou dandismo. Acerca dessa consideração, Schiffer menciona o trecho do artigo “*Dandysme*”, presente na *Encyclopédie Universalis*, sob o qual está marcado o intercâmbio entre França e Inglaterra na criação da palavra e a mútua contribuição para a constituição dos dândis do século XIX: “[...] Seja como for, a palavra aparece na Inglaterra no final do século XVIII, e as etimologias atestam as trocas franco-britânicas que caracterizam o dandismo no século XIX.”<sup>284</sup>

Com base nestas considerações, compreendemos o porquê dos mais famosos representantes do dandismo emergirem destes locais, sendo eles os britânicos George Brummell e Oscar Wilde e os franceses Charles Baudelaire e Barbey d'Auverilly. Jean-David Jumeau-Lafond menciona que o primeiro representante de um dândi surgiu em Brummell, pois ele “[...] não se limita ao narcisismo e ao refinamento de estilo, mas inclui um importante elemento de ‘distinção’ no sentido forte do termo; é uma questão de distinguir-se dos outros,

<sup>279</sup> HOUAISS; VILLAR, 2009, p. 595.

<sup>280</sup> Idem.

<sup>281</sup> Ibidem.

<sup>282</sup> SÉTAN apud SCHIFFER, 2011, p. 25. Shiffer tem por base a ideia discutida por Michel Sétan em seu site “Les Nouveaux Dandys”. Disponível em: <www.lesnouveaudandys.com>.

<sup>283</sup> HOUAISS; VILLAR, 2009, p. 595.

<sup>284</sup> Trecho original: “[...] *Quoi qu’il en soit, le mot apparaît en Angleterre à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, et les étymologies attestent les échanges franco-britanniques qui caractérisent le dandysme au XIX<sup>e</sup> siècle.* [...]”. SCHIFFER, 2011, p. 26. Tradução e grifo nosso.



numa afirmação de si mesmo [...]”<sup>285</sup>. Por esse ângulo, Brummell é encarado como “dândi fundador”. De acordo com Jumeau-Lafond:

[...] Brummell é, portanto, um dândi na afirmação de si mesmo, mas ele não é nem escritor, nem colecionador, nem mesmo árbitro de outros esteticismos que o de sua pessoa. Este dândi fundador faz da sua vida uma obra de arte, mas não integra obras de arte à sua vida.<sup>286</sup>

É interessante compreendermos que o legado de Brummell foi herdado pelos escritores do século XIX e aplicados por eles de acordo com a realidade de seu tempo. Segundo Jumeau-Lafond:

Os escritos de Balzac, Baudelaire e Barbey d'Aurevilly, sem renunciar aos fundamentos do dandismo brummelliano, confirmam suas virtudes sociais e morais, mas dá-lhe acima de tudo sua nobreza literária em um contexto propício; a revolução industrial e o triunfo da burguesia desencadeiam contra eles a vingança dos partidários da beleza e da arte.<sup>287</sup>

Oscar Wilde também correspondeu às características oriundas do dandismo expressas em sua vida e também em sua obra como escritor, como foi o caso de “O retrato de Dorian Gray”<sup>288</sup>. Para Shiffer, “[...] Wilde, pela voz de seu herói, faz aqui implicitamente uma homenagem a Brummel. [...]”<sup>289</sup>. Nesse sentido, os dândis estiveram presentes na literatura e também foram importantes para o campo das artes, tendo artistas partidários de suas características.

Prova desta relação pode ser vista no livro de Baudelaire “Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna”, em que é evidente a presença do dândi na literatura. Para Alexander Sturgis e Michael Wilson, a definição de dândi de Baudelaire:

[...] teve um efeito profundo sobre artistas mais jovens como Tissot, Whistler e Beardsley, assim como em escritores como os irmãos Goncourt, que adotaram uma pose de elegância indumentária e desdém aristocrático como expressão do culto da arte pela arte que eles perseguiram. Em sua rejeição à vulgaridade da vida moderna, eles celebraram o artífice, cultivando um prazer puramente estético nas belezas refinadas da arte japonesa e da arte francesa do século XVIII.<sup>290</sup>

<sup>285</sup> Trecho original: “[...] *Il ne se limite pas au narcissisme et au raffinement vestimentaire, mais comprend une importante part de << distinction >> au sens fort du terme; il s'agit bien de se distinguer des autres, dans une affirmation de soi [...]*”. JUMEAU-LAFOND, 2016, p. 75. Tradução nossa.

<sup>286</sup> Trecho original: “[...] *Brummell est donc un dandy dans l'affirmation de lui-même, mais il n'est ni écrivain, ni collectionneur, ni même arbitre d'autres esthétismes que celui de sa personne. Ce dandy fondateur fait de sa vie une oeuvre d'art, mais n'intègre pas les oeuvres d'art à sa vie.*” Idem. Tradução nossa.

<sup>287</sup> Trecho original: “[...] *Les écrits de Balzac, Baudelaire et Barbey d'Aurevilly, sans renier les fondamentaux du dandysme brummellien, confirment ses vertus sociale et morale mais lui conferent surtout ses lettres de noblesse littéraire dans un contexte propice; la révolution industrielle et le triomphe de la bourgeoisie déchainent alors contre eux la vindicte des partisans du beau et de l'art.* [...]”. Ibidem. Tradução nossa.

<sup>288</sup> WILDE, 2004.

<sup>289</sup> Trecho original: “[...] *Wilde, par la voix de son héros, rend ici implicitement hommage à Brummel.* [...]”. SHIFFER, 2011, p. 16. Tradução nossa.

<sup>290</sup> Trecho original: “[...] *had a profound effect on younger artists such as Tissot, Whistler and Beardsley, as well as on writers like the Goncourt Brothers, who adopted a pose of sartorial elegance and aristocratic disdain as*

Na visão de Baudelaire, “[...] a palavra dândi implica uma quintessência de caráter e uma compreensão sutil de todo mecanismo moral deste mundo [...]”<sup>291</sup>. E continua:

Denominem-se eles refinados, incríveis, belos, leões ou dândis, não importa: têm todos uma mesma origem; são todos dotados do mesmo caráter de oposição e de revolta; são todos representantes do que há de melhor no orgulho humano, dessa necessidade, bastante rara nos homens de hoje, de combater e de destruir a trivialidade. [...] <sup>292</sup>

De acordo com Pierre Bourdieu, no que diz respeito ao entendimento de Baudelaire acerca do dandismo:

A própria estética de Baudelaire encontra sem dúvida seu princípio na dupla ruptura que ele realiza e que se manifesta especialmente em uma espécie de exibição permanente de singularidade paradoxal: o dandismo não é apenas vontade de aparecer e de impressionar, ostentação da diferença ou mesmo prazer de desagradar, intenção concertada de desconcertar, de escandalizar, pela voz, o gesto, a brincadeira sarcástica; é também e sobretudo uma postura ética e estética inteiramente voltada e a concentração das capacidades sensíveis e intelectuais. [...] <sup>293</sup>

Para a nossa discussão, interessam os pontos que priorizam a elegância e a preocupação dos dândis com a aparência e vestuário, dos quais também foram absorvidas pelos artistas. Nesse sentido, menções a alguns pintores apontam possibilidade para o entendimento da representação do dândi no contexto brasileiro. Alexander Sturgis e Michael Wilson já apontaram a importância da figura do dândi para artistas como James Abbot McNeill Whistler (1834-1903), James Tissot (1836-1902) e Aubrey Beardsley (1872-1898).

A este respeito, Giuseppe Scaraffia aponta que Whistler “[...] atraiu a atenção pública com sua elegante afetação no vestir [...]”<sup>294</sup>, como podemos perceber em seu autorretrato de c. 1872, intitulado “*Arrangement in Gray: Portrait of the Painter*” [Fig. 3.1.1]. Nesta obra, ele se representa em meio corpo olhando para o observador, tendo em suas mãos dois pincéis e cercado pela tonalidade cinza, presente em seu paletó e no plano de fundo, do qual também possibilita que enxerguemos vividamente o delinear do chapéu preto sobre a cabeça de Whistler. No entanto, acreditamos que toda a elegância e o dandismo de Whistler não ficaram impressos de forma clara em seu autorretrato e que foi seu colega William Merritt Chase (1849-1916) que conseguiu captar e transportar para o retrato [Fig. 3.1.2], de 1885. Chase retrata Whistler de corpo inteiro, vestindo-se integralmente de preto, sem menção ao ofício do pintor. Ele aparece posando com a bengala em sua mão direita e a esquerda repousando no

---

*an expression of the cult of art for art's sake which they pursued. In their rejection of the vulgarity of modern life, they celebrated artifice, cultivating a purely aesthetic pleasure in the refined beauties of Japanese art and French art of the eighteenth century.*”. STURGIS, et al., 2006, p. 119. Grifo nosso. Tradução nossa.

<sup>291</sup> BAUDELAIRE, 2007, p.20.

<sup>292</sup> BAUDELAIRE, 2009, pp. 16-17.

<sup>293</sup> BOURDIEU, 1996, p. 97.

<sup>294</sup> Trecho original: “[...] atraído la atención pública com su elegante afectación en el vestir [...]”. SCARAFFIA, 2009, p. 57. Tradução nossa.

quadril. Nesse sentido, é interessante notarmos como um pintor compõe a imagem de outro artista e deste modo também realiza uma homenagem ao colega de profissão.

Esse é um dos pontos mais importantes investigados nesta pesquisa, um artista retratando o outro, e por isso aproveitamos para mencionar que, assim como William Merritt Chase representou toda a elegância de Whistler, encontramos correspondência em um retrato de Chase [Fig. 3.1.3], realizado por John Singer Sargent<sup>295</sup> (1856-1926), em 1902. Nesta obra, vemos praticamente Chase de corpo inteiro, vestindo-se elegantemente, tendo os objetos do ofício em mãos. O pintor segura o pincel em sua mão direita e na esquerda a paleta, o tento e outros pincéis. O plano de fundo do retrato é totalmente escuro e não conseguimos identificar demais detalhes ou indícios de que Chase foi retratado elegantemente com os objetos de trabalho no ateliê. Já em seu *Self Portrait in 4th Avenue Studio* [Fig. 3.1.4], datado aos anos de 1915 a 1916, Chase se autorrepresentou no ateliê, vestindo um jaleco para proteção de suas roupas, com os pincéis e paleta na mão esquerda e diante de uma tela, já com algumas pinceladas; próximo a ele, vemos uma mesa em que outros objetos do ofício estão dispostos, assim como observamos demais detalhes de seu ateliê. Nesse sentido, o artista se autorrepresenta em seu ateliê como se estivesse trabalhando e, nessa escolha, abre mão da elegância do vestuário em favor do ofício ao usar o paletó/jaleco para proteção de seu traje.

Outros artistas foram representados extremamente elegantes - como dândis que realmente eram -, e este foi o caso de Aubrey Beardsley. De acordo com Scaraffia, era “Muito magro, com o rosto afundado sob os cabelos lisos, penteado para o lado, o jovem artista incorporou rapidamente o ideal do dândi a quem aspirava. Em sua breve vida, ele escondeu sob a elegância de sua aparência os sofrimentos causados por sua doença mortal.”<sup>296</sup>. No seu retrato [Fig. 3.1.5] feito por Jacques-Emile Blanche<sup>297</sup> (1861-1942) em 1895, observamos Beardsley sentado e olhando para o canto esquerdo, evidenciando seu perfil delgado; sua vestimenta é composta integralmente pela tonalidade cinza, que contrasta com a gravata borboleta e com a flor na lapela de seu paletó. Sua elegância é arrematada pela presença das luvas marrons e pela bengala segurada em sua mão direita.

Também foi de forma elegante e com um traje cinza que Blanche realizou, em 1890, cinco anos antes que o retrato de *Aubrey Beardsley*, seu *Self-Portrait with Raphael de Ochoa*

<sup>295</sup> Sargent também encarnava o ideal do dândi e foi responsável por outros retratos importantes para a discussão do dandismo.

<sup>296</sup> Trecho original: “[...] *Delgadísimo, com el rostro sumido bajo el cabello liso, peinado a un lado, el joven artista encarnó rápidamente el ideal del dandi al que aspiraba. En su breve vida escondió bajo la elegancia de su aspecto los sufrimientos causados por su enfermedad mortal.* [...]”. SCARAFFIA, 2009, pp. 62-63. Tradução e grifo nossos.

<sup>297</sup> Assim como Sargent, Blanche também foi responsável pela produção de outros retratos de dândis, entre eles ainda mencionaremos o caso de Proust, nesta pesquisa.

[Fig. 3.1.6]. Chamamos atenção que Blanche se autorretrata como um dândi segurando pincéis e paleta, tendo o indício de uma tela no canto direito da tela e avistamos, ao fundo, alguns quadros dispostos na parede, evidenciando sua presença no ateliê. Atrás de Blanche, vemos o pintor espanhol Rafael de Ochoa y Madrazo (1858-1935); ele é retratado com a mão direita sobre o ombro de Blanche e olhando para Blanche, representando certamente o apoio do pintor espanhol e a boa relação mantida entre pintores de nacionalidades distintas e que deveriam ser próximos. Nesse sentido, vemos o pintor se autorrepresentando como um dândi no ateliê, ao lado de outro pintor, em uma mútua homenagem.

Esta homenagem também pode ser vista em *James-Jacques-Joseph Tissot* [Fig. 3.1.7], de Edgar Degas (1834-1917), datado entre 1867 a 1868. Nesta tela, vemos Tissot ser representado por Degas no ateliê; ele também é retratado com um dândi, elegantemente sentado em uma cadeira, muito bem vestido e segurando uma bengala na mão direita. Tissot está cercado por quadros pendurados na parede ou dispostos pelo ambiente e ainda observamos uma obra em um cavalete no canto direito da tela.

A presença marcante do dândi também é observada no *Portrait d'Alfred Stevens* [Fig. 3.1.8], de 1884, produzido por Henri Gervex<sup>298</sup> (1852-1929). Nesta obra, observamos o pintor Alfred Stevens (1823-1906) trajando-se elegantemente, com indumentária completa acompanhado de casaco e cartola; em sua mão esquerda, vemos uma luva calçada e o par direito que o pintor retirou, pois mantém na mão direita um cigarro, além da bengala. Desta mesma forma, com pequenas modificações, vemos uma composição semelhante no *Retrato de Rafael Bordalo Pinheiro* [Fig. 3.1.9] feito pelo pintor português Columbano Bordalo Pinheiro, no ano de 1891, como também no *Estudo para o retrato de Felinto de Almeida* [Fig. 3.1.10], de Rodolfo Amoedo, datado em 1896. Anos antes, em 1888, Amoedo realizou o *Retrato de Gonzaga Duque* [Fig. 3.1.10], em que o crítico de arte brasileira é retratado sentado com as pernas cruzadas, repousando em seu colo sob sua mão direita a bengala, enquanto a esquerda repousa sob os papéis em cima da mesa próximos aos livros, em evidente menção à profissão do crítico. Não é possível afirmar que o pintor português ou o brasileiro tenham visto o retrato de Stevens, feito por Gervex. Sabemos que ambos circulavam pelo ambiente francês, e sendo assim, podem ter, em algum momento, visto a tela e a partir dela,

---

<sup>298</sup> Apontamos ainda que os dois pintores Alfred Stevens e Henri Gervex trabalharam juntos para a realização do “*Panorama du Siècle*”, para Exposição Universal de 1889. A monumental obra exposta em uma rotunda foi posteriormente separada e hoje suas “partes” estão espalhadas por coleções particulares ou públicas. Interessamos, assim, mencionar que em um trecho do panorama é possível ver Baudelaire e Barbey d'Auverilly, o que certamente indica a importância destas figuras no contexto francês e admiração que Stevens e Gervex nutriam por eles. Ver imagem disponível em: <<http://lediteursingulier.blogspot.com/2011/07/le-panorama-du-siecle-henri-gervex.html>>.

criaram suas próprias obras que homenagearam a elegância do caricaturista e irmão, como foi o caso de Columbano, ou no de Amoedo, ao retratar escritores e críticos de arte como dândis.

Segundo Emilien Carassus, “O guarda-roupa do dândi é, sem dúvida, um sinal de riqueza [...] a roupa os situa na sociedade: eles não podem negligenciar este equipamento sem o qual não poderiam figurar no mundo. [...]”<sup>299</sup>. Os artistas claramente se preocupavam com a vestimenta e, conforme Cacilda Teixeira da Costa, a indumentária estava associada “ao desejo de expressão da interioridade do artista”<sup>300</sup> e, de acordo com Honoré de Balzac: “O artista é sempre grande. Ele possui elegância e vida próprias porque, nele, tudo reflete sua inteligência e sua glória. [...] Neles, a *fashion* deve ser sem esforço: esses seres indomados moldam tudo à sua maneira. [...]”<sup>301</sup>. Nesse sentido, vemos como a elegância e o cuidado com os trajes é um ponto importante para os artistas, inclusive quando estes são representados por colegas de profissão.

Á vista disto, fez-se pertinente as considerações acerca do dandismo, pois as representações de artistas no ateliê, analisadas ao longo deste terceiro capítulo, trazem em si características do dandismo, em razão das vestimentas elegantes dos artistas e, a este respeito, ressaltamos que essa questão apresentava também o espírito de vida do artista. A representação do artista retratado como um dândi aparece em alguns retratos de artistas brasileiros no ateliê, dos quais analisaremos e evidenciaremos as descobertas, assim como os novos aspectos identificados neste estudo. Para tanto, agrupamos estes retratos em algumas categorias, devido às especificidades que os relacionam, a fim de apontar as proximidades que os cercam. Levaremos em consideração a convivência destes artistas na Europa, período de estudo e formação, e também seu retorno ao país de origem, época que grande parte deles assume cargos de ensino, e na posição de mestres realizam retratos de colegas pintores, também professores, ou de seus discípulos. Em comum, veremos que estes artistas foram representados por seus contemporâneos no espaço do ateliê com os objetos do ofício em mãos, mas trajando-se elegantemente com vestimentas que não corresponderiam à realidade da rotina de trabalho de um artista.

---

<sup>299</sup> Trecho original: “*La garde-robe du dandy est sans doute signe de richesse [...] le vêtement les situe dans la société: ils ne peuvent négliger cette tenue sans laquelle il n’est pas question de figurer dans le monde. [...]*”. CARASSUS, 1971, p. 103. Tradução e grifo nossos.

<sup>300</sup> COSTA, 2009, p. 8.

<sup>301</sup> BALZAC, 2009, p. 43.

### 3.2. A circulação do artista na Europa: formação e legitimação pelo retrato

O período de formação no exterior representava um grande avanço para a carreira de jovens artistas. Na Europa, se aprimoravam nas questões profissionais, assim como teriam acesso às inovações do velho mundo e a toda tradição artística pertencente a este território. Neste período, ao lado de conterrâneos, compartilhavam descobertas, avanços e também dificuldades. Acreditamos que a boa relação cultivada entre os artistas em seu período de estudo no exterior levou alguns deles a retratar o colega elegantemente no ateliê, como dândis. Os artistas que serão abordados, retratados e retratistas, estavam em seus respectivos períodos, iniciando ou terminando, sua fase de formação na Europa. Neste cenário, longe de sua pátria, vivendo uma nova cultura e enriquecidos dos ideais e modernidades vigentes, resolvem retratar o colega em um ateliê. Este, por sua vez, é retratado de forma elegante e refinada à maneira de seus contemporâneos europeus e cercado de referências ao ofício, sendo esta uma dupla referência à profissão do retratado e também daquele que o retrata.

Nesse sentido, começaremos com a análise de um retrato de um artista elegante no ateliê, preservado em uma coleção no exterior. Em continuidade, veremos uma representação do artista em ambiente de trabalho realizada no momento em que retratado e retratista estavam estudando na França. As relações que os artistas desenvolveriam em seu período de estudo no exterior permitirá também a análise de mais um retrato, sendo este preservado no estado da Bahia.

A primeira tela é *Retrato do pintor brasileiro José Ferraz d' Almeida*, por Augusto Rodrigues Duarte, datada em 1878. Nesta obra [Fig. 3.2.1], o pintor paulista Almeida Júnior é retratado elegantemente no ateliê com os objetos do ofício em mãos, através dos pincéis de um pintor português radicado no Brasil. Localizamos, na biblioteca do Museu do Chiado, em Lisboa, uma imagem colorida desta pintura [Fig. 3.2.2], que até então era desconhecida da maioria dos pesquisadores brasileiros sobre o tema. Ainda que não tenhamos visto a pintura, uma vez que ela se encontra em reserva técnica em outra cidade e longe de Lisboa, foi de suma importância para a identificação desta imagem a consulta ao livro “Os românticos portugueses”<sup>302</sup>, de Diogo de Macedo, de pouco acesso ao público e conservado na biblioteca do museu.

Destacamos que a visualização da imagem do retrato em cores permitiu a identificação de sua paleta cromática que, neste caso, é constituída por tons escuros de marrom e vermelho com alguns focos de luz direcionados principalmente na face do

---

<sup>302</sup> MACEDO, 1961.

retratado, em suas mãos e na paleta que o artista sustenta, assim como na tela presente no cavalete ao fundo. Nesta obra, vemos que o pintor paulista José Ferraz de Almeida Júnior é retratado mirando o observador, tendo em suas mãos uma paleta retangular e alguns pincéis; sua vestimenta é elegante, sendo composta por terno e lenço em seu pescoço, incluindo um chapéu semelhante a uma cartola; ao fundo, vemos claramente a pintura no cavalete do artista – um outro retrato –, que não sabemos a identidade e que aventamos duas possibilidades. A primeira é que seja representado o próprio autor da obra, isto é, existe uma hipótese que Augusto Rodrigues Duarte estivesse se autorretratando<sup>303</sup>. Até onde averiguamos, não existe menção de algum retrato de Augusto Rodrigues Duarte feito por Almeida Júnior, contudo, apontamos certa proximidade, sem comprovação, entre uma fotografia de Augusto Duarte<sup>304</sup> [Fig. 3.2.3 e Fig. 3.2.4<sup>305</sup>], com o homem representado em perfil e de chapéu, na tela pintada por Almeida Júnior, que aqui apresentamos um detalhe [Fig. 3.2.5]. Ainda no campo das hipóteses, destacamos a segunda possibilidade para a identificação desta figura masculina presente no retrato de Almeida Júnior, sendo ela o pintor português António Carvalho da Silva Porto<sup>306</sup> [Fig. 3.2.6]. Esta comparação surge ao observamos os dois estudos de *Retrato de Silva Porto* [Fig. 3.2.7 e Fig. 3.2.8], feitos por João Marques de Oliveira, em 1876, portanto, anterior a 1878. Verificando o detalhe da imagem [Fig. 3.2.9], notamos certa semelhança no perfil e na representação do chapéu com faixa preta, no estilo panama, assim como fora representado no retrato do pintor Almeida Júnior e o qual supomos que traz indícios que o retratado seria um pintor apto a representar paisagens ao ar livre. É sabido da importância de Silva Porto<sup>307</sup> nesta questão e no próprio desenvolvimento do naturalismo português, o que talvez torna plausível a existência de uma homenagem de Duarte a ele, na composição. Tal indicação, inédita até o momento, evidenciaria uma possibilidade ainda maior de relações entre pintores portugueses e brasileiros estudando em Paris<sup>308</sup>, pois neste caso seria um pintor português, Augusto Duarte, retratando um brasileiro, Almeida Júnior, que por sua vez estaria realizando um retrato de

<sup>303</sup> Hipótese levantada no site *MatrizNet* e em: PITTA, 2014, pp. 243-240 e também em PITTA, 2014b, pp. 189-201.

<sup>304</sup> Imagem encontrada na “Revista da Semana”, de 30 de agosto de 1941, edição 35, p. 28. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/025909\\_04/4596](http://memoria.bn.br/DocReader/025909_04/4596)>.

<sup>305</sup> Fotografia por nós aproximada e invertida horizontalmente.

<sup>306</sup> Agradecemos à orientadora Elaine Dias, pela atenta observação e aproximação com o *Retrato de Silva Porto*.

<sup>307</sup> Destacamos que, em nosso período de pesquisa em Portugal (BEPE-FAPESP), identificamos muitos outros retratos de Silva Porto realizados por contemporâneos portugueses.

<sup>308</sup> Almeida Júnior esteve em Paris entre 1876 e 1882 e Augusto Rodrigues Duarte de 1874 a 1878; Silva Porto viajou para Paris em 1873, e na companhia de Marques de Oliveira vai para Itália entre 1877 e 1878, retornando em 1878 à França para terminar sua formação. Uma vez que estavam no mesmo período na França, é grande a possibilidade de contato entre eles.

outro português, Silva Porto, baseado na obra do também pintor português Marques de Oliveira.

Nesse sentido, interessa-nos apontar alguns dados acerca da possível presença do pintor Augusto Rodrigues Duarte em Lisboa no ano em que o quadro é datado, 1878, pois sabemos que ele nasceu em Nespeira, Portugal, no ano de 1848, e ainda menino chega à cidade do Rio de Janeiro. Em 1866, matricula-se na Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) e participa das Exposições Gerais de Belas Artes nos anos de 1868, 1870, 1872<sup>309</sup>. Viaja com recursos próprios para Paris<sup>310</sup> em 1874, sendo discípulo de Jean-Léon Gérôme. Expõe no *Salon* parisiense de 1877<sup>311</sup> e participa da Exposição Universal de Paris em 1878. No que tange à exposição de 1878<sup>312</sup>, nos deparamos com um extrato do jornal *O Cruzeiro*, de 26 de abril de 1878, em que consta em meio às notícias intituladas “Revista da Europa” a seguinte menção a Augusto Duarte: “[...] A proposito falava-se muito em Lisboa de um quadro que seria exposto por um artista portuguez, Augusto Rodrigues Duarte, intitulado o *Enterro de Atalá*, medindo tres metros de largura por 2,5 de altura e que se dizia ser um primor d’arte. [...]”<sup>313</sup>. Nesse sentido, podemos supor que, em 1878, Augusto Rodrigues Duarte tenha visitado Portugal ou mantido alguma relação com o país (já que estava em Paris desde 1874<sup>314</sup>), pois encontramos no “*Catalogue spécial de la section portugaise a l’Exposition Universelle de Paris en 1878*”, menção ao pintor na lista de obras de arte apresentadas pelos artistas portugueses, leia-se: “**2 – Duarte** (A.), né à Beira-Alta (Portugal), élève de MM. Gérôme et Yvon./ A Paris, rue des Beaux-Arts, 4 bis./ 2. L’enterrement d’Atala.”<sup>315</sup>

Vale mencionarmos também que a tela *Exéquias de Atalá* [Fig. 3.2.10], datada e exposta em 1878, possui um estudo intitulado *Esboço para o quadro “Átala”* [Fig. 3.2.11], que também faz parte do acervo do MNAC e foi “oferecido pelo autor à Academia de Belas Artes de Lisboa em 1863, como prova de candidatura a Académico de Mérito.”<sup>316</sup>. Nesse

<sup>309</sup> As participações de Augusto Duarte nas Exposições Gerais foram localizadas em: LEVY, 2003, pp. 211, 218 e 236.

<sup>310</sup> CAMPOFIORITO, 1983, p. 104.

<sup>311</sup> “DUARTE (AUGUSTO), né à Beira-Alta (Portugal), élève de M. Gérôme. / Rue de Maubege, 98. / 736 – La galerie d’Apollon, au Louvre.” *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure, des artistes vivans*, 1877, p. 93.

Disponível em: <<https://archive.org/stream/explicationdesou1877soci#page/92/mode/2up>>.

<sup>312</sup> Através de nossas pesquisas na hemeroteca da Biblioteca Nacional do Brasil.

<sup>313</sup> O CRUZEIRO. “Revista da Europa”, 26 de abril de 1878, n° 115, p. 1, 3° col.

<sup>314</sup> Ele também enviou obras para as Exposições Gerais brasileiras em 1875 e 1876. Ver: LEVY, 2003, p. 257 e 271.

<sup>315</sup> *Catalogue spécial de la section portugaise a l’Exposition Universelle de Paris en 1878*. - Paris: Typ. de A. Pougin, 1878, p. 261. Grifo no original. Disponível em: <<http://purl.pt/719/3/#/261>>.

<sup>316</sup> Segundo o site MatrizNet:

<<http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=200495>>.



sentido, existe a possibilidade do pintor ter tentando ingressar na Academia de Belas Artes de Lisboa antes de ingressar na Academia brasileira, e talvez existam outros motivos, até então desconhecidos, para que o pintor mesmo após ter cursado a academia no Rio de Janeiro e, estando no exterior para se aprimorar, tenha representado seu país de nascimento e apresentado uma obra, da qual anos antes apresentou seu estudo para ingresso na academia portuguesa. Contudo, é interessante destacar que a tentativa de Augusto Duarte a Acadêmico de Mérito deva ser levado em consideração, pois “Acadêmicos de mérito são os indivíduos, nacionais ou estrangeiros, residentes ou não em Portugal, que se tenham distinguido pelas suas produções artísticas, ou hajam contribuído, pelos seus escritos, para o progresso da arte.”<sup>317</sup>. Augusto Duarte não alcançou a posição de Acadêmico de mérito almejada, mas certamente não ficou desconhecido em sua terra natal, pois seu nome é incluído no amplo “Dicionário de pintores e escultores portugueses ou que trabalham em Portugal” de Fernando de Pamplona, no vocábulo:

DUARTE (A. RODRIGUES) – PINTOR DO SÉCULO XIX (1848-1888), cuja arte marca a transição entre o romantismo e o realismo. Cultivou o retrato, em que mostrou tendências realistas. No Museu de Arte Contemporânea, existe um excelente «Retrato do pintor Ferraz de Almeida», da sua autoria.<sup>318</sup>

Igualmente, encontramos em outra bibliografia portuguesa referência ao pintor, presente no livro de Diogo de Macedo, do qual também possui uma imagem sem cores do retrato de Almeida Júnior [Fig. 3.2.12], mas sem a identificação do retratado somente consta na legenda “Retrato dum pintor brasileiro”, sem demais análise ou descrição<sup>319</sup> e, mais adiante, no tópico reservado para “Os Precursores”, temos menção a Augusto Duarte como um dos pintores que se destacaram na arte portuguesa

A História, contudo, selecciona e registra a obra sincera e valiosa daqueles que se distinguiram nas lógicas contemporaneidades, sejam estas mesmo em períodos de transição de escolas. Na escultura, Alberto Nunes, Couceiro e Duquesa de Palmela; e na pintura, Alfredo de Andrade, António José da Costa, Augusto Rodrigues Duarte, Ferreira Chaves, Manuel de Macedo e Joaquim Vitorino Ribeiro, realizaram obra honesta e sensível para esses julgamentos.<sup>320</sup>

Acreditamos ser efetivo trânsito do pintor em sua terra natal, pois sabe-se que Augusto Rodrigues Duarte expôs em Portugal alguns retratos, como já foi observado por Fernanda Pitta<sup>321</sup>. O pintor integrou o grupo de expositores listados na “6ª exposição d’arte moderna”

<sup>317</sup> PESSANHA, 1908, p. 589.

<sup>318</sup> PAMPLONA, 1954-1959, p. 216.

<sup>319</sup> Leia-se na legenda da obra: “Augusto Rodrigues Duarte (1848-1888) – *Retrato dum pintor brasileiro* (Museu Nacional de Arte Contemporânea)”. MACEDO, s/d., p. 384.

<sup>320</sup> MACEDO, s/d., p. 399. Grifo meu.

<sup>321</sup> PITTA, 2014b, pp. 197-201.

em Lisboa no ano de 1886, organizada pelo Grupo do Leão<sup>322</sup>. Em consulta ao *Catalogo illustrado: 6ª exposiçao d'arte moderna: contendo 20 fac-similes dos desenhos originaes dos artistas*<sup>323</sup>, temos a seguinte menção em sua sexta página:

DUARTE (A. R.) R. dos Ourives, Rio de Janeiro.  
 26 – Retrato do sr. Dr. Francisco Ferraz de Macedo.  
 27 – Retrato da sr.<sup>a</sup> D. Ferraz de Macedo.  
 28 – Retratos dos meninos Ferraz de Macedo.<sup>324</sup>

É interessante mencionarmos que Francisco Ferraz de Macedo, médico e antropólogo retratado por Augusto Duarte, também foi um português que viveu no Rio de Janeiro e que, nesta época, 1886, havia retornado à pátria e tendo por lá falecido, no ano de 1907<sup>325</sup>. Contudo, como teria sido a aproximação do pintor Augusto Duarte com a família Ferraz de Macedo? Se esta ocorreu no Brasil ou em Portugal, poderia explicar se os retratos foram realizados em solo brasileiro e talvez levados para Portugal pela família em 1881, (ano que retornam em definitivo a Lisboa<sup>326</sup>), ou se foram realizados em Portugal, o que exigiria a presença efetiva de Duarte e porventura evidenciaria uma possível relação com os artistas portugueses que integravam o Grupo do Leão.<sup>327</sup>

Nesse sentido, Augusto Duarte deixou como um de seus legados à sua terra Natal o *Retrato do pintor brasileiro José Ferraz d' Almeida* e podemos imaginar que haveria motivos para que um retrato de um pintor brasileiro fosse doado à Academia de Belas Artes portuguesa. Almeida Júnior deveria ser conhecido em solo lusitano, pois conforme dados obtidos nos periódicos da época, onde artistas brasileiros eram citados, temos menção a ele em um extrato da revista *A Ilustração – Revista quinzenal para Portugal e Brazil*, dirigida por Mariano Pina e publicada em Paris, de 5 de maio de 1884, acerca do *Salon* parisiense daquele ano:

Portugal e Brazil teem sido por varios annos brilhantemente representados e ainda ultimamente vimos no *Salon* trabalhos vem notaveis dos portugueses: Arthur

<sup>322</sup> “[...] sexta exposição de trabalhos de pintura e d’esculptura, promovida pelos artistas aggremiados no *grupo do Leão* [...]”. Monteiro Ramalho. O SEXTO SALÃO. O Ocidente: revista ilustrada de Portugal e do estrangeiro, 21 Fev. 1887, N.º 294, p. 42, 3º col. Disponível em: <[http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/Ocidente/1887/N294/N294\\_item1/P2.html](http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/Ocidente/1887/N294/N294_item1/P2.html)>.

<sup>323</sup> Disponível para consulta em: <<https://archive.org/details/catalogoillustra00oliv>>.

<sup>324</sup> OLIVEIRA, 1886, p. 6.

<sup>325</sup> Acerca da biografia do Dr. Francisco Ferraz de Macedo ver: <<http://www.prof2000.pt/users/molly/celebridades2.htm>>.

<sup>326</sup> “Pelo ano de 1881, fixou residência em Lisboa”. Ver: <<http://www.prof2000.pt/users/molly/celebridades2.htm>>.

<sup>327</sup> Em seu texto, Fernanda Pitta, entre outras ideias acerca do assunto, apresenta uma crítica de Mariano Pina, na qual são mencionados os retratos feitos por Duarte, ver: PINA, Mariano (Abel Acácio). Lisboa em Flagrante: A Exposição do Leão. A Ilustração: Revista quinzenal para Portugal e Brasil, 20 de janeiro de 1887, 4 ano, v. IV, n. 2, pp. 27-30. Disponível em: <[http://purl.pt/24301/1/413107\\_1887-01-Q2/413107\\_1887-01-Q2\\_item2/413107\\_1887-01-Q2\\_PDF/413107\\_1887-01-Q2\\_PDF\\_24-C-R0150/413107\\_1887-01-Q2\\_0000\\_17-32\\_t24-C-R0150.pdf](http://purl.pt/24301/1/413107_1887-01-Q2/413107_1887-01-Q2_item2/413107_1887-01-Q2_PDF/413107_1887-01-Q2_PDF_24-C-R0150/413107_1887-01-Q2_0000_17-32_t24-C-R0150.pdf)>.

Loureiro, Columbano Bordallo Pinheiro, Sousa-Pinto, Ramalho, Greno, Rato, Condeixa, e dos brasileiros: Amoêdo, Almeida, e ainda o anno passado Victor Meirelles.<sup>328</sup>

No entanto, de acordo com pesquisas de investigadores<sup>329</sup>, pouco se sabe sobre o contato efetivo de Almeida Júnior com outros pintores portugueses contemporâneos que também estariam em Paris. Todavia, a possibilidade da representação de Silva Porto no “quadro dentro do quadro”<sup>330</sup> e a hipótese que esta imagem seja inspirada em uma obra de Marques de Oliveira, ambos pintores portugueses, talvez aponte uma proximidade entre esse quarteto de pintores que estiveram em Paris no mesmo momento, ao ponto que levou Augusto Duarte a compor este retrato em que protagonizava o artista brasileiro. Almeida Júnior faria parte de seu círculo de convívio desde sua época de estudos na Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro e, no processo de criação do retrato, pode ter resolvido incluir a imagem de Silva Porto, identificando-se também a ele. Isto resultaria, assim, em uma obra que mantém relação com o ambiente brasileiro e o português, o que torna ainda mais representativo a opção de Duarte doá-la à instituição lisboeta. Outro aspecto a se destacar e que diz respeito a nossas considerações acerca deste retrato é que ele também pode ser uma espécie de homenagem à versatilidade dos artistas atuantes em mais de um gênero, como a paisagem e o retrato. Nesse sentido, deve-se levar em consideração a provável inclusão de Silva Porto, mestre da paisagem e professor da Academia de Belas Artes de Lisboa, e a própria menção de Marques de Oliveira, outro paisagista de destaque, titular da cadeira de paisagem na Academia de Belas Artes do Porto e atuante ainda no campo do retrato, visto os retratos de Silva Porto mencionados. Há ainda o *Retrato de António Soares dos Reis* [Fig. 3.2.13], que apesar de não notarmos menção evidente ao ofício do escultor português, observamos a presença do jaleco por cima de seu vestuário, sendo talvez uma estratégia para simular que o retratado foi representado quando estava em meio ao ofício. Da mesma forma, sublinhamos a atuação de Augusto Duarte e Almeida Júnior em mais de um gênero, ou seja, o artista aberto a todos os gêneros, relevando igualmente a quebra de hierarquia e o trânsito existente entre os mesmos.

<sup>328</sup> O SALON DE PARIS. *A Illustração*: Revista quinzenal para Portugal e Brazil. 5 de maio de 1884, 1º anno, volume 1, nº 1, p. 3, 3º col. Grifo nosso. Disponível em: <[http://purl.pt/24301/1/413107\\_1884-05-Q1/413107\\_1884-05-Q1\\_item2/413107\\_1884-05-Q1\\_PDF/413107\\_1884-05-Q1\\_PDF\\_24-C-R0150/413107\\_1884-05-Q1\\_0000\\_1-16\\_t24-C-R0150.pdf](http://purl.pt/24301/1/413107_1884-05-Q1/413107_1884-05-Q1_item2/413107_1884-05-Q1_PDF/413107_1884-05-Q1_PDF_24-C-R0150/413107_1884-05-Q1_0000_1-16_t24-C-R0150.pdf)>.

<sup>329</sup> Ver: PITTA, 2014a, em especial a nota de rodapé 19, p. 73. “[...] a pesquisa não foi capaz de encontrar documentação que comprove diretamente o pertencimento de Almeida ao círculo de artistas e literatos brasileiros e portugueses em Paris, [...]”.

<sup>330</sup> CHASTEL, 2000, p. 80.

Augusto Rodrigues Duarte, assim como Almeida Júnior faleceu relativamente cedo. A carreira do pintor foi interrompida precocemente no ano de 1888, aos 40 anos<sup>331</sup>. Em virtude de sua perda, alguns artigos ou pequenas notas circularam na imprensa do período<sup>332</sup> e evidenciam seu reconhecimento como pintor e o apreço que os brasileiros nutriam pelo pintor português que escolheu o Brasil como sua morada, tendo conquistado ainda amizade de muitos pintores do período, dentre eles o próprio Almeida Júnior.

O pintor José Ferraz de Almeida Júnior nasceu no dia 8 de maio de 1850 na cidade de Itu, São Paulo, em uma pequena residência no Largo do Carmo<sup>333</sup>. Filho de José Ferraz de Almeida e Anna Cândida de Amaral Souza<sup>334</sup>. Sua infância pacata em meio a uma cidade do interior paulista ocorreu conforme a tradição religiosa católica, sendo batizado, logo quando bebê, na Paróquia Nossa Senhora da Candelária<sup>335</sup>, também em Itu. Quando criança participava das atividades cotidianas da igreja, tocando piano, cantando no coro e atuando como sineiro<sup>336</sup>, mas logo começou a despertar sua aptidão para as artes, como apontam Tristão Mariano da Costa<sup>337</sup> e Gastão Pereira da Silva<sup>338</sup>.

Evidentemente, seu talento foi incentivado, e com auxílio do padre Miguel Correa Pacheco, o jovem Almeida Júnior viaja para a capital do Império a fim de ampliar seus dotes artísticos e obter formação acadêmica na pintura. Ingressa, então, em 1869 na Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), no Rio de Janeiro.<sup>339</sup>

A formação acadêmica<sup>340</sup> do artista se inicia na Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro, onde o pintor estuda entre os anos de 1869 a 1875 tendo aulas com o pintor Victor Meirelles. Após concluir o curso no principal centro artístico do país, retorna à sua cidade natal, permanecendo em Itu até meados de 1876; neste mesmo ano, viaja a Europa em virtude de uma bolsa oferecida pelo imperador D. Pedro II, a fim de cumprir seus estudos ingressa na Escola de Belas Artes em Paris no ano de 1878<sup>341</sup>, tendo aulas com Alexandre Cabanel. Em sua estadia, como parte de seus deveres estudantis, participa de salões entre 1879 a 1882. Ao retornar ao Brasil, começa a produzir seus quadros e viver de seu ofício, por

<sup>331</sup> RUBENS, 1941, p. 116.

<sup>332</sup> Ver: DIÁRIO DE NOTÍCIAS. “DE PALANQUE”, 9 de nov. de 1888, p. 1, 3º coluna.

<sup>333</sup> SILVA, 2013, p. 20.

<sup>334</sup> DIAS, 2013, p. 14.

<sup>335</sup> MAU; NASCIMENTO, 2007, p. 3.

<sup>336</sup> SILVA, 2013, p. 33 e PERUTTI, 2007, p. 49.

<sup>337</sup> PERUTTI, 2007, p. 49. Faz referência à: COSTA, Tristão Mariano da. “Um artista ituano”. In: *Almanach Litterário de São Paulo*, 1877.

<sup>338</sup> SILVA, 1946.

<sup>339</sup> DIAS, 2013, p. 20.

<sup>340</sup> Para mais detalhes a respeito da biografia do pintor Almeida Júnior, ver “Cronologia em primeira mão” de autoria de Ana Paula Nascimento e Maia Mau. LOURENÇO, 2007, pp. 3-29.

<sup>341</sup> Provavelmente neste espaço de tempo entre sua chegada à França ao ingresso na *École*, tenha visitado salões e ateliês de artistas.

meio das encomendas destacando-se neste período. No decorrer dos anos seguintes viaja à Europa por três vezes, nos anos de 1887, 1891 e 1896, possivelmente, para manter-se a par das novidades do ambiente cultural e enriquecer seu repertório artístico. Todavia, a carreira do artista foi interrompida prematuramente no final de 1899, em virtude de seu assassinato.

Após essas breves considerações bibliográficas sobre a vida e obra de Almeida Júnior e Augusto Duarte, apresentamos outra obra de Duarte que também expressa uma homenagem a um pintor. Nesse sentido, interessa-nos mencionar a existência de uma paleta de Augusto Rodrigues Duarte [Fig. 3.2.14] localizada na *Ilustração Brasileira*<sup>342</sup>, edição referente a julho de 1947 e que faz referência a “Exposição de paletas de artistas contemporâneos”<sup>343</sup>. Nela, vemos um rosto de um homem representado e segundo consta no texto da publicação:

A paleta está assinada e datada: ‘Duarte 1888’. Um retrato. Cabeça masculina, vista até o pescoço. Três quartos de perfil à direita. Fisionomia jovem. Pele clara. Cabelos castanhos. Mais claros os bigodes e a barba rala, ‘em coleira’: de orelha a orelha. Os cabelos, repartidos ao meio, formam duas ‘pastas’ sobre as fronteiras. Olhar inteligente. Cheio de expressão. A figura tem a correção e a nobreza dos personagens nascidos do pincel do autor de ‘Exéquias de Atalá’. Dão relevo à cabeça, fazendo-a ressaltar do fundo de cedro envernizado da paleta, flôres e fôlhas colocadas ao redor e por trás do retratado. Obra gentil. Trabalhada com carinho. É o retrato de Firmino Monteiro, o pintor da ‘Fundação da cidade do Rio de Janeiro’. Condiscípulo nas aulas de Victor Meirelles. Amigo querido. Trata-se, muito provavelmente, de homenagem póstuma. Firmino faleceu em 3 de Julho de 1888. Quatro meses e uma semana depois, a 11 de novembro, morria Duarte. Bem se julgará, pois, o que vai de emoção nessa pequena paleta, que recorda a um só tempo dois pintores amigos, discípulos queridos do velho Victor Meirelles, ambos desaparecidos precocemente. Duarte aos quarenta anos. Firmino com menos sete. Legaram ambos obras valiosas à Pintura Brasileira. Morreram, entretanto, em plena ascensão (sic.) artística. Outros cometimentos, dêles eram esperados.<sup>344</sup>

Nesse sentido, Augusto Duarte homenageou novamente um pintor próximo a ele - seu amigo -, mas diferentemente do que ocorrera no retrato de Almeida Júnior haveria a questão da perda de Firmino Monteiro impressa em sua representação sobre a paleta de Duarte. Procuramos imagens do pintor Firmino Monteiro para comprovarmos a identificação realizada no texto acima e identificamos em *O Mequetrefe*, de julho de 1888, um desenho contendo a legenda “O pintor Firmino Monteiro”<sup>345</sup> [Fig. 3.2.15], de Bento Barboza, no qual

<sup>342</sup> Carlos da Silva Araujo. “Paletas Que Ficaram”. *Ilustração Brasileira*, julho de 1947, ano XXV, edição 147, pp. 35-38.

<sup>343</sup> Essa exposição ocorreu no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, entre 18 de maio a 1 de junho de 1947. Ver: RIBEIRO, 1947-1948, pp. 5-22. Disponível em: <<http://mnba.phlnet.net/pdf/1947-1948.pdf>>. Nesta referência não encontramos a imagem da paleta de Augusto Rodrigues Duarte ou menção a ela na lista de paletas decoradas e não decoradas que foram expostas.

<sup>344</sup> Carlos da Silva Araujo. “Paletas Que Ficaram”. *Ilustração Brasileira*, julho de 1947, ano XXV, edição 147, pp. 35- 36.

<sup>345</sup> O MEQUETREFE, Rio de Janeiro, julho de 1888, anno 14º, edição: 457, p. 1. Imagem disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/709670/2945>>.

vemos o busto do pintor, envolto por folhagens e abaixo a presença de uma paleta com alguns pincéis. Firmino Monteiro é representado com a face parcialmente em perfil, voltada para a esquerda, mas observamos com precisão o cabelo repartido ao meio, assim como é descrito na análise de Carlos da Silva Araujo, aqui já mencionado, acerca do representado por Duarte sobre sua paleta. Ao analisarmos detalhes das duas imagens [Fig. 3.2.16 e Fig. 3.2.17], acreditamos que a representação na paleta de Duarte possa ser mesmo do pintor Firmino Monteiro, contudo não possuímos demais dados acerca desta paleta ou sua localização que possibilitariam melhores descrições principalmente no que tange às suas cores. No entanto, para nós é interessante sabermos que Augusto Rodrigues Duarte realizou um retrato do pintor Firmino Monteiro em uma paleta e que novamente o pintor se voltou a produzir uma homenagem a um colega de ofício por meio de sua arte, confirmando relações artísticas ou mesmo pessoais entre eles.

Da mesma maneira, consideramos importante trazer para a análise o *Autorretrato* [Fig. 3.2.18] de Almeida Júnior, datado em 1878, portanto, no mesmo ano do retrato feito por Augusto Rodrigues Duarte. Assim como em seu autorretrato observamos em sua face [Fig. 3.2.19] a leve presença da pelugem de um futuro bigode. O quadro faz parte do acervo da coleção da Pinacoteca Ruben Berta, em Porto Alegre, e em consulta ao seu catálogo encontramos a seguinte menção ao autorretrato de Almeida Júnior:

Egresso da Academia, Almeida Júnior está representado na Pinacoteca pelo autorretrato no qual ostenta – com uma boa dose de licença poética – a roupa de um grego antigo. Sintomática idealização, elaborada por um homem formado no século XIX sob as referências estéticas da Antiguidade Clássica, mas notabilizado, aí o paradoxo, por representar o brasileiro, em especial o habitante do interior São Paulo. Talvez a concepção de Almeida Júnior fosse de que a constituição da identidade nacional pudesse perfeitamente ser apoiada na tradição ocidental, e que para isso não seria necessário ser eurocêntrico. O artista jamais abandonou as lições de desenho e composição de sua formação acadêmica, porém através da temática conquistou um lugar proeminente na história da arte no Brasil. Precocemente falecido, vítima de um crime passionai no dia em que os jornais alardeavam ser o fim do mundo, 13 de novembro de 1899, Almeida Júnior encerrou o século de uma forma lendária no auge da sua carreira.<sup>346</sup>

Ao observarmos novamente o *Autorretrato* de Almeida Júnior e, sobretudo após a menção feita por Flávio Krawczyk acerca da obra, que o artista trajaria “a roupa de um grego antigo”, isto nos levou a pensar que ele estaria se autorrepresentado como um personagem, assim como ocorrera no *Retrato de Castagneto* [Fig. 3.2.20] feito pelo pintor Estevão Silva, parte da coleção da Pinacoteca de São Paulo. Nesta obra, vemos que Castagneto é retratado com o colo desnudo envolto por um tecido cinza; o pintor não olha para observador e por sua vez mantém sua face e olhar direcionados à esquerda do quadro. O plano de fundo do retrato é

<sup>346</sup> KRAWCZYK, 2014, p. 25.

neutro, composto pela variação de tons entre mais claros e escuros na cor marrom. Nesse sentido, encontramos semelhança na composição destes retratos, os quais vemos que Almeida Júnior se autorrepresenta praticamente em busto, enquanto Estevão Silva opta por representar Castagneto próximo do busto e nenhum destes existe menção ao ofício dos pintores. Cabe indicarmos ainda que Estevão Silva realizou outro *Retrato de Castagneto* [Fig. 3.2.21], este datado em 1880, e novamente sem a presença de atributos que evidenciariam a profissão do retratado. Nesta obra, vemos que Castagneto também tem seu busto retratado em um fundo neutro, mas desta vez é representado como civil trajando-se elegantemente. Carlos da Silva Araujo em matéria publicada na *Ilustração Brasileira*, de novembro de 1947, intitulada “Castagneto, seu retrato e seu retratista: Estevão Silva” apresenta a imagem deste retrato e menções a ele no transcorrer do texto, a saber:

[...] O retrato foi pintado quando aluno da Academia por um colega, outro rebelado, com quem fizera boa amizade: Estevão Silva. Foi pintado em 1880. É de um moço de 18 anos essa cara hirsuta, de belo e saio colorido.  
O retratista já era aluno da Academia quando o genovês lá chegou. [...]  
[...] O retrato de Castagneto, seguramente um belo trabalho, cheio de fôrça e expressão, não foi uma cópia fotográfica. Foi inspirado no desejo de fazer bem um colega e amigo.<sup>347</sup>

Esse “desejo de fazer bem um colega e amigo” também está impresso no *Retrato do pintor brasileiro José Ferraz d' Almeida* de Duarte e, segundo Fernanda Pitta “Não vemos o caipira, o matuto, o tímido ituano de suas biografias [...] O que se observa é um jovem artista orgulhoso de sua condição e seu ofício.”<sup>348</sup>, ou seja, a elegância do pintor nesta tela não corresponderia ao relatos do pintor interiorano e simples. No que diz respeito à elegância do pintor Almeida Júnior, Luciano Migliaccio aponta:

Longe de corresponder ao tímido provinciano descrito pelas fontes, Almeida Jr. foi o primeiro a introduzir no Brasil o ideal do artista dandy, que no interior de seu ateliê libera-se da vulgaridade do ambiente que o circunda. Com o *Descanso do modelo*, de 1882, próximo aos êxitos posteriores do português José Malhoa, o pintor introduziu na pintura brasileira a representação do artista em sua oficina, representação que conhecia vasta fortuna no ambiente europeu. O ateliê, como lugar onde era possível dedicar-se às paixões mais sinceras: a mulher, o amor, a pintura e a música, fugindo da censura e da vulgaridade dos fariseus, já presente na tela juvenil, retornará em várias obras do artista, como em *O importuno*, de 1898, quase a prenunciar seu trágico fim.<sup>349</sup>

Estas obras e outras serão analisadas a fim de compreendermos em qual medida a representação do ateliê se desdobrou ao longo da carreira de Almeida Júnior, inclusive incluindo a presença elegante do artista no ateliê, nosso enfoque principal neste capítulo.

<sup>347</sup> Carlos da Silva Araujo. “Castagneto, seu retrato e seu retratista: Estevão Silva”. *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, novembro de 1947, edição 151, p. 20.

<sup>348</sup> PITTA, 2014a, p.236.

<sup>349</sup> MIGLIACCIO, 2014, p. 207. Grifo nosso.

Fernanda Pitta elucida que, “o tema do artista em seu ambiente de trabalho é, como se sabe, recorrente na pintura do próprio Almeida, sendo um testemunho adicional do quanto a própria representação da atividade artística era significativa na poética do artista ituano”<sup>350</sup>. Nesse sentido, nos interessa dialogar com as obras existentes nesta temática, sobretudo quando vemos a representação de um ateliê – habitado ou não -, e naquelas em que um artista é representado neste ambiente de criação, sendo elas: *Descanso da Modelo* [Fig. 3.2.22], *Ateliê em Paris* [Fig. 3.2.23], *O pintor* [Fig. 3.2.24], *O modelo* [Fig. 3.2.25], *O ateliê do artista* [Fig. 3.2.26], *Ateliê* [Fig. 3.2.27], *No atelier* [Fig. 3.1.28], *O Importuno* [Fig. 3.2.29], *Futuro artista* [Fig. 3.21.30] e *O Pintor Belmiro de Almeida* [Fig. 3.2.31].

Para tanto, trabalharemos com categorias, de forma a adequar os quadros mediante a sua composição. A primeira delas poderia ser a representação individual do pintor no ateliê, sendo ele registrado quando trabalhara, isto é, o pintor representado sentado ou em pé em frente a um cavalete empunhando pincéis e paleta em mãos, como claramente vemos em *O pintor* [Fig. 3.2.24], de 1880 e em *No atelier* [Fig. 3.2.28], de 1894.

Outra categoria pode ser composta pela representação inabitada do ateliê expressa para nós em dois quadros: *O ateliê do artista* [Fig. 3.2.26], de 1886 e o *Ateliê* [Fig. 3.2.27], sem data. Também temos a representação do artista e de sua modelo no ateliê, neste grupo temos o *Descanso da Modelo*<sup>351</sup> [Fig. 3.2.22], de 1882, o *O Importuno*<sup>352</sup> [Fig. 3.2.29], de 1898 e o *Ateliê em Paris* [Fig. 3.2.23], de 1880, sendo que, neste último, existe a noção de um ateliê coletivo, ocupado por mais de um pintor, o que também evidência o caráter de ensino.

Por último, as obras que não se encaixam nas classes até agora apresentadas, pois encontramos uma representação diversa e única, como em *O modelo* [Fig. 3.2.25], de 1882. Nesta obra, vemos um pintor de costas, segurando pincéis e paleta e que o mesmo não está sozinho no ateliê; ele está acompanhado por duas mulheres, que não são suas modelos. A primeira, em pé, e também de costas, mas com o rosto em perfil, observa os trabalhos dispostos na parede, enquanto a segunda, uma pequena senhora que podemos observar ao fundo, próxima ao canto esquerdo da tela, é representada sentada segurando uma bengala com um chalé vermelho envolta do corpo e com o rosto também voltado para as obras na parede. No que diz respeito às obras gostaríamos de apontar um aspecto que já fora observado por Fernanda Pitta a representação dos “resultados de seus próprios esforços de aprendizado”<sup>353</sup>, que diz respeito à inserção de algumas de suas obras dentro desta composição, sendo a

<sup>350</sup> PITTA, 2014a, p. 237. Recentemente, Fernanda Pitta analisou a maioria das obras de Almeida Júnior na temática do ateliê em: PITTA, 2017, pp. 123-151.

<sup>351</sup> Sobre a análise desta obra, ver: JORGE, 2014. Il. pp. 161-171.

<sup>352</sup> Sobre a análise desta obra, ver: SQUEFF; VIANA, 2014, pp. 337-345.

<sup>353</sup> PITTA, 2017, p. 138.



primeira delas vista no canto superior direito [Fig. 3.2.32], claramente o *Estudo de nu masculino* [Fig. 3.2.33], parte do acervo da Pinacoteca de São Paulo; acima do abajur azul vemos um pequeno estudo de busto [Fig. 3.2.34], que parece fazer referência ao *Remorso de Judas* [Fig. 3.2.35], de 1880, do MNBA e abaixo do *Estudo de nu masculino* vemos uma obra [Fig. 3.2.36], que apresenta semelhança com *La résurrection de Lazare* [Fig. 3.2.37], de Jean Jouvenet<sup>354</sup>.

Outra obra que não se enquadra em categorias é *Futuro artista* [Fig. 3.2.30], de 1898, na qual vemos um menino deitado no chão e segurando uma pequena tela a sua frente. Segundo a análise de Alexei Bueno: “[...] um menino a olhar embevecido, deitado no assoalho, para uma tela, que justifica o título, primórdio de um sonho de arte graciosamente representado em tons de lilás e rosa.”<sup>355</sup>. Esta composição nos fez lembrar a obra de Arthur Timótheo da Costa, *Sem título* [Fig. 3.2.38], datada em 1907, a qual também vemos um menino deitado no chão de madeira, sendo ele representado com pincéis e paleta empenhado na produção de um desenho à sua frente. O menino busca reproduzir a imagem do boneco de madeira localizado no canto direito do quadro, ou seja, este seria o modelo para obra do precoce artista que descarta as brincadeiras infantis, visto a bola solitária no canto direito inferior, em virtude da paleta em pincel, assim como ocorre na obra de Almeida Júnior.

Por fim, a última obra de Almeida Júnior a ser abordada não trata necessariamente do ateliê, mas traz a representação de um pintor feito por seu contemporâneo, o que certamente nos interessa, pois claramente vemos a representação do artista retratado como um *dândi* em *O Pintor Belmiro de Almeida* [Fig. 3.2.31]. Neste quadro, o artista está sentado em uma espécie de base, semelhante a um pedestal, sobre um tecido vermelho. Ele traça um terno preto e calças cinza, acompanhados de um par de sapatos pretos bem lustrados em um todo muito elegante. Para Gonzaga Duque:

[...] O vestuário de Belmiro é o de um homem de talento e de gosto. E existe uma certa relação entre a sua maneira de vestir com a sua maneira de pintar e sentir os assumptos. Elle pinta e vê a natureza de um modo differente pelo qual pintam e vêem outros artistas. [...] <sup>356</sup>

Na mão direita de Belmiro de Almeida, que está apoiada em seu colo, o pintor segura uma ventarola com detalhes decorativos, onde são empregadas as cores azul, branca e vermelha, de maneira solta e graciosa. Seu rosto está voltado para a direita do quadro,

<sup>354</sup> As duas primeiras obras também foram identificadas em uma primeira apreciação da pintura, contudo a relação com *La résurrection de Lazare*, de Jean Jouvenet, é descoberta da curadora e professora Fernanda Pitta.

<sup>355</sup> BUENO, 2004, p. 213.

<sup>356</sup> DUQUE ESTRADA, 1888, p. 188. Mencionado em: MIGLIACCIO, 2000, p. 148. O autor aponta a relação do retrato com o modelo do artista *dândi*, sendo este: “[...] o intelectual urbano que fazia de sua arte um estilo e um modelo de vida”.

proporcionando ao observador a visualização do seu perfil, que se assemelha a outro *Retrato de Belmiro de Almeida* [Fig. 3.2.39], de autoria de José Maria de Medeiros. Nesta tela, observamos em 3/4 o pintor Belmiro de Almeida, muito elegante, tendo seu perfil destacado e uma bengala em sua mão direita<sup>357</sup>. Este retrato se aproxima do *Autorretrato aos 25 anos de idade* [Fig. 3.2.40], feito um ano antes por Belmiro, que talvez possa ter servido como base para a produção de Medeiros.

Belmiro de Almeida também foi retratado por outro artista Rodolfo Amoedo, que produziu um *Retrato do pintor Belmiro de Almeida* [Fig. 3.2.41], sem data, parte do acervo do Museu Nacional de Belas Artes, devido à doação de Adelaide Amoedo, então viúva de Rodolfo Amoedo, no ano de 1941<sup>358</sup>, o que certamente caracteriza que esta obra não fora presenteada a Belmiro de Almeida. Nela, vemos praticamente o busto do pintor, com poucos detalhes acerca de sua vestimenta, em especial o colarinho alto de sua camisa branca, o terno cinza e a gravata, pois o que temos em evidência é o rosto do pintor, com destaque para sua espessa e negra barba, assim como seu cabelo. O plano de fundo é neutro composto na tonalidade marrom escuro.

É pertinente ainda trazermos para a discussão uma obra feita por Belmiro de Almeida que se enquadra na temática de nosso interesse. Trata-se de *Retrato de pintor* [Fig. 3.2.42], 1923, localizada através da consulta ao site da casa de leilões Dutra Leilões, da qual não possuímos demais dados, mas somente a sua indicação no “Lote 001 a 420 - Junho de 2014”<sup>359</sup>. Esta tela nos interessa, pois vemos a representação em meio corpo de um artista, desconhecido por nós até o momento, mirando o observador tendo em suas mãos paleta e pincéis, exaltando assim os atributos do ofício de um pintor. Seria este o retrato de algum pintor reconhecido do período? Até o momento não encontramos relação com pintores brasileiros atuantes na época, contudo existe a possibilidade de Belmiro ter retratado algum pintor do exterior que mantivesse proximidade.

Após os aspectos levantados, acerca das obras de Almeida Júnior na temática do ateliê voltemos nossa atenção novamente para o *Retrato do pintor brasileiro José Ferraz d' Almeida* e a inserção de um “quadro dentro do quadro”, assim como ocorrera na tela que Marian Collier faz de seu esposo e também pintor *John Collier* [Fig. 3.2.43]. Nesta tela, vemos o pintor em ¾, quase frontalmente, com seu corpo ligeiramente voltado em direção à direita do

<sup>357</sup> Em uma fotografia [Fig. 2.2.4] posterior, datada em 1912, também vemos o pintor Belmiro de Almeida, neste caso com mais idade, mas igualmente registrado em um semi-perfil, tendo uma bengala em sua mão direita.

<sup>358</sup> Esta obra integra o conjunto de 193 doadas ao MNBA por Adelaide Amoedo, após a morte de seu marido, conforme acordo com o Governo Federal que, em troca, lhe concederia uma pensão. Este assunto será abordado no texto relativo ao *Retrato do pintor Décio Vilares*, por Rodolfo Amoedo.

<sup>359</sup> Ver: <<http://www.dutraleiloes.com.br/2014/1126/catalogo1.asp>>.

quadro, onde se encontra uma tela disposta em um cavalete, um retrato em meio corpo de uma mulher em perfil, porém o olhar do pintor não é direcionado à tela e encontra-se perdido em um ponto que desconhecemos. O pintor traça-se elegantemente e possui em suas mãos os atributos de seu ofício, pincéis e paleta, e em sua boca outro pincel é representado em espécie de alusão ao momento em que o pintor, com suas mãos ocupadas, mantém em sua boca o pincel que acabara de utilizar. O ambiente em que pintor é registrado é bem decorado; ao fundo, notamos o mobiliário adornado com desenhos que talvez possam ser oriundos da marchetaria; acima do móvel algumas peças de ourivesaria ou cobre são representadas, sendo eles um candelabro, dois pratos, uma pequena caixa e um vaso, ao lado, vemos um relógio de madeira próximo à parede. Em nossas pesquisas de imagens identificamos que John Collier retratou sua esposa *Marian Collier* [Fig. 3.2.44] neste mesmo período e quando buscamos um detalhe da obra representada dentro do retrato de John Collier [Fig. 3.2.45], certamente encontramos relação com o retrato que este fez de sua esposa. Nesse sentido, somos levados novamente à possibilidade de Almeida Júnior ter retratado Augusto Duarte ou até mesmo que Augusto Duarte tenha inserido no retrato de Almeida Júnior um autorretrato seu ou uma obra que ele tenha feito de Silva Porto, da qual não temos notícias até o momento.

Da mesma forma, somos levados a questionar os modelos que possam ter contribuído para a produção do *Retrato do pintor brasileiro José Ferraz d' Almeida* [Fig. 3.2.1], como as referências para sua vestimenta, sobretudo a presença da cartola, que de acordo com François Boucher seria: “O chapéu *haut-de-forme*, isto é, a cartola, o chapéu elegante que distingue certa classe. [...]”<sup>360</sup>. Nesse sentido, nos chamou atenção o *Self-portrait*<sup>361</sup> [Fig. 3.1.46], de Philipp Wirth, em que o vemos o pintor e fotógrafo alemão de cartola, trajando-se elegantemente e mantendo o olhar fixo no observador. Sabe-se, que o pintor Philipp Wirth faleceu em 1878, portanto no mesmo ano em que é datado o retrato de Almeida Júnior, o que nos leva a pensar em um caráter de homenagem. Todavia, não podemos confirmar uma relação direta e muito menos temos indícios que Augusto Duarte ou Almeida Júnior conhecessem o autorretrato de Wirth de 1845, mas consideramos ser interessante mencionarmos tais aspectos não somente em razão da moda do período, mas igualmente pela forma como os artistas escolhiam serem representados, deixando em evidência os trajes elegantes que compunham sua vestimenta, sendo que a mesma permanece impecável, mesmo diante do ateliê e dos objetos do ofício sustentados pelas mãos do artista.

<sup>360</sup> BOUCHER, 2010. p. 394.

<sup>361</sup> Retrato localizado através da consulta ao livro: GOLDSCHIEDER, 1937. Retrato n° 405. “405. PHILIPP WIRTH (1808-1878). Hamburg, Kunsthalle”.

De acordo com Giuseppe Scaraffia, para os dândis o “culto à elegância é uma metáfora para o culto da imagem do homem, cuja importância é confirmada pelo tempo que ele consome em sua higiene.”<sup>362</sup> E ainda os dândis cultivariam algumas características como o uso da gravata e a prática de fumar cigarro ou charuto, que segundo Scaraffia

O charuto do dândi representa a síntese de sua concepção do mundo e sua atitude em relação a ele. Elegante e, por causa de seu cheiro, irritante, o charuto é consumido e renovado por puro prazer. Suas deliciosas volutas de fumaça são tudo o que resta da ‘atividade’ do dândi, cuja produção termina no nada, a que ele se dirige explicitamente e de onde recebe sua patente de nobreza.<sup>363</sup>

A presença do cigarro é identificada no próximo retrato analisado, o *Retrato do pintor Décio Vilares*, por Rodolfo Amoedo, produzido em 1882. Décio Villares [Fig. 3.2.47] é retratado de corpo inteiro, parcialmente de perfil, parecendo segurar um cigarro na mão esquerda. Sua postura corporal é relaxada e possivelmente o registro evoca um momento de descanso do pintor, em que este aproveita para fumar. O ambiente retratado parece ser um ateliê, pois observamos o perfil do cavalete próximo ao pintor, o verso de uma tela e ainda identificamos a presença da paleta apoiada em sua lateral. Ao fundo, uma cadeira com um tecido sobre seu assento produz o sentido de continuidade do ambiente ao recair no chão em direção ao canto esquerdo da tela. A vestimenta do pintor é elegante, composta por um terno de tons de verde musgo, uma camisa de tonalidade marrom e um lenço azulado no pescoço.

Após essa breve descrição e antes de nos atentarmos às questões relativas à tela é interessante conhecermos alguns dados relativos à biografia dos pintores envolvidos nesta obra, sendo Décio Villares o retratado e Rodolfo Amoedo o retratista. Décio Villares nasceu em 1851, no Rio de Janeiro, matriculou-se aos 17 anos na Academia Imperial de Belas Artes, no ano de 1868. Viaja por conta própria<sup>364</sup> para França, em 1872, tendo aulas com Alexandre Cabanel e ao se deslocar para Florença têm aulas com Pedro Américo, permanecendo na Europa cerca de dez anos<sup>365</sup>. Neste período, a historiografia menciona que o pintor expôs o quadro “Paolo e Francesca”<sup>366</sup> no *Salon* de 1874, contudo só podemos realmente confirmar

<sup>362</sup> Trecho original: “culto a la elegancia es una metáfora del culto a la imagen del hombre, cuya importancia tiene confirmada por el tiempo que consume en su acicalado.”. SCARAFFIA, 2009, pp. 198-199. Tradução nossa.

<sup>363</sup> Trecho original: “El cigarro del dandi representa la síntesis de su concepción del mundo y de su actitud ante él. Elegante y, por su olor, irritante, el cigarro es consumido y renovado por puro placer. Sus deliciosas volutas de humo son cuanto queda de la ‘actividad’ del dandi, cuya producción acaba en la nada, a la que explícitamente se dirige y de la que recibe su patente de nobreza.”. SCARAFFIA, 2009, p. 96. Tradução nossa.

<sup>364</sup> CAMPOFIORITO, 1983, p. 111.

<sup>365</sup> LEITE, 1988, p. 526.

<sup>366</sup> Contudo, seu nome não aparece na lista de expositores, conforme consultamos na “*Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure, des artistes vivans*”, de 1874. Disponível em: <<https://archive.org/stream/explicationdesou1874soci#page/264/mode/2up>>. Acesso em: 18 de janeiro de 2018.

sua passagem no *Salon* de 1880, conforme consulta ao catálogo do *Salon Officiel des Artistes Français*, expõe o “Portrait de M. V.”<sup>367</sup>

Ao retornar ao Brasil, expõe no Liceu de Artes e Ofícios no ano de 1882<sup>368</sup>. Campofiorito<sup>369</sup> destaca que Villares adere à doutrina positivista<sup>370</sup>, o que possivelmente contribui para a elaboração do quadro *A Epopéia Africanano Brasil*, que por sua vez permaneceu somente como um esboço. Décio Villares também foi responsável por mudanças na Bandeira Nacional, como a inclusão do Cruzeiro do Sul e a inscrição “Ordem e Progresso”, sintoma do mesmo positivismo<sup>371</sup>. E ainda é preciso lembrar que o artista também atuou no campo da escultura, não se limitando somente à pintura. Villares veio a falecer em 1931, na cidade do Rio de Janeiro.

Nesse sentido, vimos que Décio Villares foi um importante artista<sup>372</sup> do oitocentos brasileiro, assim como seu conterrâneo que o retratou. Rodolfo Amoedo nasceu em Salvador, no ano de 1857, filho do ator português Luiz Carlos Amoêdo, que anteriormente havia sido ourives filigranista. Amoedo fez seus primeiros estudos escolares no colégio Sebrão<sup>373</sup> e aos 11 anos, em 1868, viaja com seus pais para o Rio de Janeiro e após atuar como ajudante do pintor-letrista Albino Gonçalves, matricula-se no Liceu de Artes e Ofícios, sendo aluno de Costa Miranda, Sousa Lobo e Vítor Meireles. Em 1874, passa a estudar na Academia Imperial de Belas Artes e por seu mérito alcança o prêmio de viagem no ano de 1878, com a tela “*Sacrifício de Abel*”. Segue para a França em 1879, mas só consegue admissão na École des Beaux-Arts no ano seguinte. Antes disso, frequenta a Academia Julian. Na Academia de Belas Artes de Paris, Amoedo realiza todo o curso, de 1880 a 1887<sup>374</sup>, tendo como mestres Alexandre Cabanel e Puvis de Chavannes, que certamente marcaram seu estilo<sup>375</sup>.

<sup>367</sup> Conforme podemos ver no seguinte direcionamento:

<<https://archive.org/stream/cataloguesofpari1880acad#page/376/mode/2up>>. Acesso em: 18 de janeiro de 2018.

<sup>368</sup> O crítico de arte Felix Ferreira faz um elogioso comentário a respeito desta exposição. Ver: FERREIRA, 2012, p. 123.

<sup>369</sup> CAMPOFIORITO, 1983, p. 111-112.

<sup>370</sup> De acordo com João Ribeiro Junior, “O positivismo é [...] uma filosofia determinista que professa, de um lado, o experimentalismo sistemático e, de outro, considera anticientífico todo o estudo das causas finais. Assim, admite que o espírito humano é capaz de atingir verdades positivas ou da ordem experimental, mas não resolve as questões metafísicas, não verificadas pela observação e experiência.”. JUNIOR RIBEIRO, 1981, p. 16. Tal filosofia era vinculada à figura de Augusto Comte, segundo Ribeiro Júnior: “[...] o positivismo de Augusto Comte, com sua pretensão de substituir o pensamento abstrato pela razão e pela observação, lançando as bases de uma nova ordem social, ao mesmo tempo que desenvolve a doutrina da religião da humanidade; [...]”. JUNIOR RIBEIRO, 1981, p. 63.

<sup>371</sup> Segundo João Ribeiro Júnior “A nossa bandeira, com seu *Ordem e Progresso*, mostra quanto a doutrina positivista teve aceitação mesmo entre nossos republicanos históricos.”. JUNIOR RIBEIRO, 1981, p. 68. Itálico no original.

<sup>372</sup> Ver o comentário sobre a obra de Décio Villares em: MIGLIACCIO, 2014, pp. 223-224.

<sup>373</sup> RUBENS, 1941, p. 93.

<sup>374</sup> Neste período Rodolfo Amoedo também participa dos *Salons* parisienses: em 1882 apresenta “Marabá” <<https://archive.org/stream/explicationdesou1882soci#page/4/mode/2up>>; em 1883 expõe “O último Tamoio”

Algumas destas obras mencionadas foram enviadas para a exposição de 1884<sup>376</sup>. Em 1887, retorna ao Brasil e no ano seguinte foi nomeado professor honorário de Pintura da Academia Imperial, depois na Escola Nacional de Belas Artes (1888-1890; 1891-1906 e 1918-1934), Amoedo teve muitos alunos entre eles Baptista da Costa, Eliseu Visconti, Rafael Frederico, os irmãos Chambellands e os irmãos Timótheos da Costa, Lucílio Albuquerque, Latour, entre outros. No ano de 1893, torna-se vice-diretor da Escola Nacional de Belas Artes e em algumas ocasiões ocupa a direção interina. Sabe-se que esteve quatro vezes na Europa, após seu período de estudos e conquistou alguns prêmios e medalhas importantes, como em Chicago, em 1893, e no Rio de Janeiro, nos anos de 1908 e 1917.

O pintor teve uma longa carreira e longa produção, composta por cenas históricas, religiosas e mitológicas, como também por retratos e grande parte destas obras estão conservadas no Museu Nacional de Belas Artes. Amoedo faleceu na cidade do Rio de Janeiro em 1941.

Dado estas breves considerações biográficas sobre retratado e retratista, voltemos nossa atenção mais uma vez para o *Retrato do pintor Décio Vilares*, um óleo sobre tela assinado, situado e datado, por Rodolfo Amoedo no canto esquerdo superior: “R. AMOÊDO/ PARIS 1882”, parte do acervo do Museu Nacional de Belas Artes. Conforme informações da base de dados sobre o acervo do museu, a obra fora doada em 1941 pela esposa de Rodolfo Amoedo, Adelaide Amoedo, pois conforme consta no Anuário do Museu Nacional de Belas Artes:

Em setembro de 1941 deu entrada neste Museu o acervo artístico do professor Rodolfo Amoêdo, conforme acordo prévio entre Governo Federal e a viúva desse grande artista brasileiro, em que ficou deliberado que a mesma entregaria a este Museu toda valiosa produção de seu ilustre esposo, mediante a pensão de 2:000\$000 mensais, que lhe concederia o Governo.

Cumprindo rigorosamente a decisão do Sr. Presidente da República, a Sra. Adelaide Amoêdo fez entrega a este Museu de 193 trabalhos deixados pelo professor Rodolfo Amoêdo, entre telas, aquarelas, desenhos, etc.<sup>377</sup>

Consta desta mesma leva de doação ocorrida em 1941 o *Retrato do pintor Rodolfo Amoedo* [Fig. 3.2.48], de autoria de Décio Villares, que provavelmente foi produzido para homenagear o conterrâneo e amigo Rodolfo Amoedo, que havia realizado um retrato seu. Contudo, não sabemos qual dos dois retratos foi realizado primeiro, mas o certo é que o tema

---

<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k49772r/f136.image>> e em 1884 apresenta “Partida de Jacó” <<https://archive.org/stream/explicationdesou1884soci#page/2/mode/2up>>.

<sup>375</sup> A este respeito, ver: BARATA, 1983, v. 1, p. 426.

<sup>376</sup> O crítico de arte Félix Ferreira emitiu comentário a respeito desta exposição. Ver: FERREIRA, 2012, p. 214.

<sup>377</sup> Doações. *ANUÁRIO DO MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES*. Rio de Janeiro, n. 3. 1941, p. 82. Disponível em: <<http://mnba.phlnet.net/pdf/1941.pdf>>. Acesso em: 10 de janeiro de 2018.

escolhido para este quadro não foi o ateliê, optando-se por um retrato clássico, em perfil, no estilo da medalhística, no qual vemos quase que o busto de Amoedo em uma tela de formato ovalar de pequenas dimensões. Esta obra também foi realizada em Paris, conforme consta menção no verso da tela, e acreditamos que tenha sido presenteada a Rodolfo Amoedo, pois como já mencionamos a mesma também foi doada por sua esposa Adelaide Amoedo ingressando, assim, ao acervo do MNBA no ano de 1941 e sendo hoje exposta na mesma parede da “Galeria de Arte Brasileira do Século XIX”, a qual se encontra o *Retrato do pintor Décio Villares* [Fig. 3.2.49].

Nesse sentido, podemos supor que talvez Décio Villares tenha retratado primeiro Rodolfo Amoedo, o presenteado, e depois Amoedo tenha feito o retrato do amigo no ateliê e talvez pelo retorno de Villares ao Brasil, datado antes de 1882<sup>378</sup>, não tenha tido oportunidade de entregar ou talvez existisse algum outro empecilho que inviabilizou a chegada desta obra as mãos de Villares e, assim, explicaria o porquê de Amoedo manter sob sua posse o *Retrato do pintor Décio Villares*. Certamente, estas são apenas hipóteses que levantamos dado a falta de documentações a respeito, contudo nos interessa destacar também que Rodolfo Amoedo produziu outro *Retrato do pintor Décio Villares* [Fig. 3.2.50], que desde 2003 faz parte do acervo da Pinacoteca de São Paulo, e sua existência aponta outra possibilidade para a hipótese acima levantada. Ao observarmos a imagem, percebemos proximidade com o *Retrato do pintor Rodolfo Amoedo*, e ambos trazem a representação em perfil dos pintores em pequenas dimensões, com a ressalva que o retrato da Pinacoteca foi composto em formato retangular. No entanto, não temos menção à datação deste retrato de Villares, parte do acervo da Pinacoteca, e nenhuma informação se ele foi realizado em Paris.

No entanto, sabemos com precisão que outra obra foi realizada em solo parisiense. Trata-se da tela *Décio Villares visitando o atelier do artista em Paris* [Fig. 3.2.51], assinada por Amoedo e realizada em Paris no ano de 1883. Comparando a imagem da face de Villares [Fig. 3.2.52] no primeiro retrato por nós analisado com este [Fig. 3.2.53], notamos clara semelhança entre os rostos. Neste óleo sobre tela, vemos o pintor Décio Villares sentado em uma cadeira tendo em seu colo uma pasta aberta com alguns papéis, provavelmente desenhos e estudos. Dentre eles, ganha destaque uma folha menor que o pintor segura em sua mão

<sup>378</sup> Gostaríamos de apresentar as notícias de periódicos da época que mencionam a chegada de Décio Villares no ano de 1881, de acordo com os seguintes extratos: “Chegaram hontem da Europa os Srs. Decio Villares, que foram aperfeiçoarem-se na arte de pintura da qual são distintos artistas de gosto e noemada. Felicitamo-los com sincera comoção de admiradores e amigos.”. TRIBUNA MILITAR, 17 de julho de 1881, edição 5, p. 2, 1º col.; “No vapor francez *Sully* chegou ante-hontem á côrte, vindo de Pariz o nosso compatriota Decio Villares, que por oito annos estudou a arte de pintura sob a direção de Cabanell. E’ um artista que fará honra ao nosso paiz.”. JORNAL DA TARDE, 18 de julho de 1881, edição 245, p. 2, 4º col. e “De volta da Europa acha-se entre nós o estimado pintor Decio Villares.” REVISTA ILLUSTRADA, Rio de Janeiro 1881, anno 6, n.º 260, p. 2, 3º col.

direita, que aparenta conter o desenho de um rosto. Na mesa, atrás do pintor, vemos objetos, estudos e podemos observar, no canto direito, um desenho [Fig. 3.2.54] que se aproxima ao quadro *Marabá* [Fig. 3.2.55] exposto no *Salon* parisiense de 1882<sup>379</sup>, obtendo boa recepção<sup>380</sup>.

Provavelmente, o prestígio alcançado com a exposição da tela em Paris e posteriormente no Rio de Janeiro<sup>381</sup> tenha levado Amoedo a representá-la neste ateliê parisiense, na cena em que Villares visita o amigo e também pintor em seu ambiente de trabalho e moradia, onde compartilham ideias e avaliam mutualmente seus progressos. Neste caso, é Villares quem observa os desenhos contidos na pasta de Amoedo.

Relativo ao ano de 1883 e também de temática de ateliê trata-se outra obra de Amoedo, sendo esta uma aquarela sobre cartão parte do acervo do MNBA e intitulada *Atelier de Amoedo em Paris* [Fig. 3.2.56]. Esta obra<sup>382</sup>, segundo menção do *Jornal do Commercio*, de 4 de junho de 1883, também foi exposta em Paris junto ao *Ultimo Tamoyo*, pois: “O mesmo artista expoz uma aquarella de subido quilate, representando o proprio atelier.”<sup>383</sup>, informação confirmada ao consultarmos o catálogo “2489 – *Um coin d’atelier; aquarelle*”<sup>384</sup>. Destacamos que a menção à representação do próprio ateliê de Amoedo nos é interessante na medida em que buscamos comparar a cadeira [Fig. 3.2.57] representada neste ateliê com a cadeira [Fig. 3.2.58] presente no *Retrato do pintor Décio Villares*, pois ambas são representadas praticamente na mesma posição. Elas são semelhantes, o que nos leva a acreditar que o ateliê representado no *Retrato do pintor Décio Villares* seja o próprio ateliê de Rodolfo Amoedo. Amparados por essa possibilidade, acreditamos que talvez Amoedo tenha registrado Décio Villares, quando este visitara seu ateliê, por isso Villares estaria vestindo-se elegantemente e por algum motivo tenha optado por ser registrado desfrutando de um cigarro, enquanto mantém ininterrupta sua pose. Cabe lembrarmos ainda a proximidade nos ateliês de ambos os artistas no período em que estes estudaram na França.

Interessa destacar também que Rodolfo Amoedo realizou outros registros em Paris de artistas que conheceu em seu período de estudos, como é o caso dos desenhos de pintores

<sup>379</sup> Conforme consta no catálogo ilustrado do Salon (*Société des artistes français*) de 1882: “29 AMOEDO (R.). Marabá.”.

<sup>380</sup> Ver: CORREIO DE FRANÇA. Gazeta de Noticias, em 29 de maio de 1882, edição 148, p. 1. 7º col. Também é feita referencia anteriormente e nesta mesma notícia a Almeida Júnior e à obra “Scena de atelier”, o “Repouso da Modelo”, também exposto no *Salon* parisiense de 1882.

<sup>381</sup> Segundo nota do jornal *O Globo*: “[...] está também exposto na Academia de Bellas Artes um magnifico quadro *A Marabá*, do Sr. Rodolpho Amoedo, que figurou na ultima exposição do Salão, em Pariz, o que mereceu á imprensa franceza os maiores elogios.”. CASA IMPERIAL. “*O Globo*”, 28 de outubro de 1882, edição 351, p. 3, 4º col.

<sup>382</sup> Ver também: ABREU, 2018, v. 1. pp. 59-67.

<sup>383</sup> FOLHETIM DO JORNAL DO COMMERCIO. VER, OUVIR E CONTAR. Paris, 9 de Maio de 1883. *Jornal do Commercio*, 4 de junho de 1883, Edição 154, p. 1, 3º col.

<sup>384</sup> Ver: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k49772r/f359.image>>. Acesso em: 18 de janeiro de 2018.



portugueses<sup>385</sup> realizados por ele e que fazem parte de coleções particulares e privadas em Portugal. Nesta perspectiva, há o *Retrato de Henrique Pousão* [Fig. 3.2.59], que possui a dedicatória “ao amigo H. Pouzão/ lembrança de nossas/ boas relações em Paris/ R. Amoedo 1881” evidenciando, assim, a proximidade dos pintores expressa ainda na existência de um *Retrato de Rodolfo Amoedo* [Fig. 3.2.60 e Fig. 3.2.61], produzido por Henrique Pousão, também em 1881, que faz parte do “Álbum da vida de Pousão” [Fig. 3.2.62]. Não sabemos se Pousão teve a intenção de presentear o amigo com o desenho, assim como Amoedo havia feito, e não existe dedicatória no esboço, somente a datação e localização de quando foi realizado. Podemos supor que Pousão não teve a oportunidade de presentear o “amigo”, já que devido a problemas de saúde, ele teve que se ausentar de Paris e partir para Itália. Contudo, é preciso destacar o quanto estes artistas manteriam relação, uma vez que estavam imersos no mesmo campo de interesse e não estritamente aos gêneros da pintura que poderiam separá-los academicamente. Nesta perspectiva, vemos uma quebra da hierarquia dos gêneros observada, por exemplo, nas relações travadas por um pintor originalmente da paisagem com seus contemporâneos partidários de um gênero diverso ao seu, algo praticado entre os artistas modernos, que romperam as barreiras dos gêneros.

Além do desenho de Pousão, Rodolfo Amoedo também realizou um *Retrato de António Ramalho* [Fig. 3.2.63], parte do acervo do Museu Nacional Soares dos Reis, em Porto [Fig. 3.2.64], com assinatura e datação “R. Amoêdo 1883. Paris” e a seguinte dedicatória “off o ao seu amigo/ Pinto do Couto/ esta lembrança/ de Paris e / do velho pintor António/ Ramalho/ Rio J 2. 8 1935[?]”<sup>386</sup>, o que novamente evidencia a relação travada entre estes artistas no ambiente parisiense.

De acordo com B. Vieira de Oliveira, existiria outro desenho de António Ramalho feito por Amoedo, sendo este pertencente ao espólio de sua sobrinha:

E foi, uma vez mais, no rebuscado espólio literário que pertenceu à sobrinha de António Ramalho até 1976 [o ano da sua morte], que encontramos alguma luz dos tempos de estágio em Paris. Num modesto estudo de retrato do Ramalho Júnior, a carvão, pintado nesta cidade no ano 1882, quase passa despercebida a assinatura do autor - «R. Amoêdo». Nele, o jovem Ramalho parece estar amarrado à cadeira onde se encontra recostado e aborrecido no seu *atelier*; a mão sapuda que segura o pincel encontra-se suja de tinta e, na cara imensa, abigodada e grosseira, como pássaro a quem engaiolaram a sua alma folgazã, [...]  
Nos garatujos bem persceptíveis que ocupam o centro da atenção do retratado Ramalho, ele próprio dedicou ais tarde: *Off.ço ao amigo Jozé Pinto da Costa esta lembrança de Paris*.

<sup>385</sup> Sobre o contato de Rodolfo Amoedo e artistas portugueses ver em Oitocentos - Tomo III: SILVEIRA. 2014, pp. 91-104; SILVA, 2014, pp. 347-356; LEANDRO. 2014, pp. 468-483 e no catálogo “Coleções em diálogo: Museu Nacional Soares dos Reis e Pinacoteca de São Paulo” o texto de SOARES, 2017, pp. 17-35.

<sup>386</sup> Conforme consulta à ficha da obra, esse desenho foi “adquirido à Sr<sup>a</sup>. D. Maria Carlota Couto, viúva do Esc. R. Pinto do Couto”, provavelmente em 1946.

Por aqueles tempos, derradeiros dias do ano de 82, António Ramalho trabalhava n' «O Lanterneiro», afincadamente, com redobradas ilusões de o poder expor no *Salon* de Paris durante a primavera do ano seguinte, e quem os traços de amizade lhe desenhou o perfil no atelier da *Rue Boissonade*, n.º 10, foi o pintor e amigo Rodolpho Amoêdo, que comparticipava as lições no *atelier* de Alexandre Cabanel [...]<sup>387</sup>

Encontramos semelhanças na descrição deste estudo<sup>388</sup> de Ramalho por Amoedo com o desenho pertencente ao MNSR; a própria dedicatória a “Pinto da Costa”, pode ter sido compreendida erroneamente e talvez a mesma fizesse referência a “Pinto do Couto”, assim como aquela do museu do Porto, o que talvez indique que o desenho do MNSR não seja uma obra única. No entanto, não podemos comprovar tal hipótese, pois não temos imagem deste outro estudo de Ramalho feito por Amoedo. Contudo, o oferecimento ao escultor português Rodolfo Pinto do Couto, radicado no Brasil, deve ser levado em consideração, principalmente pela relação que ele e Amoedo nutriram e que resultou na produção de algumas obras, em um visível sinal de homenagem. Este é o caso do *Retrato do escultor Rodolfo Pinto do Couto*<sup>389</sup> [Fig. 3.2.65], de 1936, que também faz parte do acervo do MNSR, que possui a inscrição no canto direito superior “R. Amoedo. Rio 1936/ ao R. Pinto do Couto”.

Anteriormente, já havíamos identificado na *Revista da Semana* uma fotografia do pintor Amoedo onde, ao fundo, vemos um retrato do escultor Pinto do Couto, conforme consta na legenda “Amoêdo pintando o retrato de escultor Pinto do Couto”, abaixo da imagem da obra [Fig. 3.2.66]<sup>390</sup>. Segundo Gelabert de Simas, o jornalista responsável pela matéria, Amoedo estaria trabalhando nesta obra:

[...] Executa o retrato do escultor Pinto do Couto.  
 Numa taboa, ás pequenas pinceladas, applica cuidadosamente as suas tintas, anteriormente diluídas em cera na palheta metallica.  
 As côres seccam, instantaneamente: - com o ‘*cauterium*’, ferro de um feitio especial, cauteriza a pintura, modelando então com outro ferro – o ‘*cestrum*’ – em forma de folha de betonica.  
 Colloca a pincelada como um mosaicista seus pequenos cubos de vidro. Passa e repassa pelo mesmo motivo, não se contenta com o primeiro jacto, mesmo si é o melhor, num desejo de fazer mais verdadeiro ou mais castigado. Tem o dom raro de accumular as stratificações, conservando, entanto, a frescura da epiderme.

<sup>387</sup> OLIVEIRA, 2016, pp. 137-138.

<sup>388</sup> No livro, não existe nenhuma imagem deste estudo de Ramalho realizado por Amoedo.

<sup>389</sup> Desconhecíamos a localização deste retrato até a nossa ida ao Museu Nacional Soares dos Reis, no Porto, onde realizamos uma visita à reserva técnica, junto com a curadora Dra. Elisa Soares.

<sup>390</sup> Imagem presente na *Revista da Semana*, de 28 de setembro de 1935, ver: Gelabert de Simas. Grande arte em pequenos ateliers – RODOLPHO AMOEDO – Mestre de Mestres. *Revista da Semana*, 28 de setembro de 1935, anno XXXVI, n.º 42, p. 31. Este exemplar foi localizado, por meio da consulta a pasta dossiê de Rodolfo Amoedo (Pasta AMOEDO, Rodolfo - A 118 TBO – 030388) na Biblioteca/Mediateca Araújo Porto Alegre, no Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

E' uma magia essa matéria colorante. A cêra dá os tons um reflexo sedoso, tem um relevo que faz participar a pinturas das bellezas da escultura. O retrato vae assim, sob sua mão, adquirindo uma intensidade de vida maravilhosa.<sup>391</sup>

Nesta imagem publicada em 28 de setembro de 1935, percebemos que no plano de fundo do retrato existe uma escultura, que se prolonga no canto direito, atrás do escultor, numa visível referência à sua profissão. Já no *Retrato do escultor Rodolfo Pinto do Couto*, do museu portuense, vemos que este espaço foi preenchido por um plano de fundo neutro, o qual possui a inscrição no canto direito superior “R. Amoedo. Rio 1936/ ao R. Pinto do Couto”. Também percebemos que o detalhe da mão direita do escultor, no canto inferior direito, existente na fotografia da *Revista da Semana*, não aparece na obra do MNSR. Tais considerações apontam para duas possibilidades: a primeira aventaria a existência de duas obras distintas - mas essa é uma opção que acreditamos ser remota -, sendo mais plausível, pensarmos que o retrato presente na fotografia de 1935 não estivesse, naquele momento, terminado e, após modificações, tenha resultado na obra preservada no MNSR.

Chama-nos atenção que nas duas obras do MNSR, tanto no desenho de António Ramalho feito por Amoedo e dedicado a Pinto do Couto, quanto no retrato de Pinto do Couto por Amoedo, não temos menção ao ofício dos artistas, em especial pela inclusão de algum atributo, que evidenciariam a profissão dos retratados, respectivamente, um pintor e o outro escultor. Porém, na dedicatória do desenho, está explícita a profissão do representado “pintor António Ramalho”, um especialista no retrato, assim como esteve em evidência o ofício do representado no título *Retrato do escultor Rodolfo Pinto do Couto*. Novamente, chamamos atenção para as relações entre artistas presente nestas obras. No primeiro caso, uma relação tripla entre um pintor brasileiro, com um pintor português e uma dedicatória destinada a um escultor português. A data de referência 1883 abarca um período em que Ramalho e Amoedo estavam em Paris e quando observamos a dedicatória, notamos uma diferenciação de escrita presente na assinatura, datação e localização “R. Amoêdo 1883. Paris” em relação à dedicatória de oferecimento ao escultor Pinto do Couto, o que nos leva a pensar que a dedicatória foi realizada posteriormente por Amoedo. Em um segundo momento, é preciso observar que o escultor Pinto do Couto é de uma geração posterior aos dois artistas e partidário do campo da escultura e não da pintura, mas que manteve contato com os “mestres da pintura” portugueses e brasileiros, tendo ainda realizado um *Busto-retrato de Mestre Rodolfo Amoêdo* [Fig. 3.2.67], em que o próprio escultor menciona na obra em homenagem a

<sup>391</sup> Gelabert de Simas. Grande arte em pequenos ateliers – RODOLPHO AMOEDO – Mestre de Mestres. *Revista da Semana*, 28 de setembro de 1935, anno XXXVI, n° 42, p. 31, 4° col.

Rodolfo Amoedo intitulada “As artes plásticas no Brasil. Um grande mestre da pintura contemporânea – Rodolfo Amoêdo (1857-1941)”, publicada em 1943:

Em meados de 1938, os artistas cariocas prestaram a Mestre Rodolfo Amoêdo a maior consagração que em vida pode ambicionar um artista da sua altura. No salão nobre do sumptuoso edifício da Escola Nacional de Belas-Artes, no Rio-de-Janeiro, o mestre idolatrado de tantos grandes pintores assistiu comovidíssimo ao descerramento e inauguração do seu busto em bronze, modelado e oferecido àquêle estabelecimento de ensino pelo rabiscador destas despretensiosas linhas, poucos dias antes de haver deixado a generosa terra brasileira, em fins de 1936.<sup>392</sup>

Ressaltamos ainda que a relação do escultor Pinto do Couto com o Brasil, além de se estender para o campo profissional, com a realização de obras e exposições, estendeu-se também para a vida pessoal, tendo em vista as amizades com artistas locais e próprio matrimônio com a escultora brasileira Nicolina Vaz de Assis Pinto do Couto. Outro ponto a se destacar é que Pinto do Couto foi discípulo do escultor português António Teixeira Lopes, que também manteve proximidade com o pintor Rodolfo Amoedo. Em *Ao correr da pena: memórias de uma vida*, do escultor português António Teixeira Lopes, publicado no de 1968, encontramos menção a Amoedo e a descoberta de um retrato de Teixeira Lopes, feito por Rodolfo Amoedo, na França, em meados de 1887:

[...] em fins de Agosto ou princípios de Setembro, Rodolfo Amoêdo, o distinto pintor brasileiro que, por esse tempo, regressava ao seu país, terminados os estudos na grande capital, quis fazer o meu retrato para me deixar como recordação da boa amizade que nos ligou durante todo o tempo em que ainda hoje dura. Conservo essa tela que me representa aos dezanove anos, de blusa, quase imberbe, de barrete na cabeça, encostado a um cavalete em que pousa o busto em barro dum dos nossos camaradas. É um retrato bem feito e semelhante que me recorda esse belo tempo em que foi pintado e me traz à lembrança muitas vezes o seu autor, o excelente camarada que foi Amoêdo e o amigo que ainda tenho nele entre os amigos de além mar.<sup>393</sup>

Não encontramos demais informações sobre esse retrato de Teixeira Lopes, por Amoedo, mas identificamos no Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, três fotografias<sup>394</sup>, em preto e branco, de obras de Teixeira Lopez com dedicatórias ao pintor Rodolfo Amoedo, que comprovam a proximidade entre o pintor brasileiro e o escultor português e a própria prática dos artistas presentearem contemporâneos com obras. Da mesma forma, chamamos novamente atenção para a relação entre os artistas, pois esta não se limitava aos gêneros ou seguimentos artísticos. As obras que um realizava do outro ou aquelas que presenteavam entre si, em sinal de homenagem, eram uma forma de

<sup>392</sup> DO COUTO, 1943, p. 11.

<sup>393</sup> LOPES, 1968, pp. 48-49.

<sup>394</sup> Arquivo Histórico do MNBA. Pasta APO 712 - Artistas, Personalidades e Obras de Arte, Apo 712 -30, Apo 712-31 e Apo 712-32.

representação moderna desvinculada de hierarquias tradicionais, reforçando a igualdade entre os gêneros e a importância de seus protagonistas.

Acreditamos que as obras aqui abordadas também indicam o próprio “costume” que Amoedo possuía de homenagear colegas e pessoas as quais manteria apreço, como podemos ver em *Retrato de Hipólito Caron* [Fig. 3.2.68], que conforme inscrição no canto superior esquerdo “Ao collega Caron/ Paris 87”, fora oferecido, então, ao pintor e produzido também em Paris por “R. Amoedo”<sup>395</sup>. Presumimos que este retrato foi realmente presenteado ao retratado, pois identificamos que a tela participou de uma exposição do pintor Hipólito Boaventura Caron em 1888, conforme extrato do periódico *Novidades*:

Da rapida visita que hontem fizemos á exposição de pinturas do paizazista Caron no *Salon de Wilde*, colhemos as mais gostosas impressões. [...] Acha-se tambem exposta na galeria De Wilde uma cabeça do Caron, feita com um bello *entrain* pelo magico pincel de Rodolpho Amoedo.<sup>396</sup>

A prática de representar outros artistas não se limitou apenas ao seu período de estudos em Paris e manteve-se ativa no Brasil, pois na V Exposição Geral de Belas Artes de 1898<sup>397</sup>, Amoedo expôs o *Retrato do pintor Aurélio de Figueiredo*<sup>398</sup> [Fig. 3.2.69], conforme menção positiva do *Jornal do Commercio*, de 1 de setembro de 1898: “Rodolpho Amoedo tem um retrato de Aurelio de Figueiredo, bem pousado; um dominó, que parece sahir de uma aventura amorosa, [...]”<sup>399</sup>. Nesta ocasião, o crítico de arte Oscar Guanabary explicitou sua opinião, mas não de maneira positiva como a apresentada anteriormente, pois para ele:

O retrato do pintor Aurelio de Figueiredo é uma judiaria do digno sub-director da Escola Nacional de Bellas Artes. Tudo ali é bem feito, bem desenhado, bem disposto e bem pintado - mas a côr do artista retratado é exactamente a da laranja da China. Disseram-nos que havia nisso um epigramma malicioso do Sr. Amoedo, que não é novo entre collegas que pintam.<sup>400</sup>

Em coleções brasileiras, encontramos outros exemplos. Dentre estes, o *Retrato do pintor Antônio Araújo de Sousa Lobo* [Fig. 3.2.70], que havia sido seu professor no Liceu de

<sup>395</sup> Assinatura presente no canto direito superior do retrato.

<sup>396</sup> EXPOSIÇÃO CARON. *Novidades*. Rio de Janeiro. 01 dez. 1888. n.º. 359. p. 1. 5.º col. Grafia original.

<sup>397</sup> LEVY, 2003, p. 100.

<sup>398</sup> Desconhecemos seu paradeiro, mas encontramos uma imagem de um Retrato de Aurélio Figueiredo produzido por Rodolfo Amoedo, no seguinte direcionamento:

<<https://www.catalogodasartes.com.br/Foto.asp?sPasta=@Obras&Imagem=CatalogoArtes/rodolfoamoedobolsadearte4.jpg>>. Acesso em: 15 de janeiro de 2018.

<sup>399</sup> NOTAS SOBRE ARTE. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 1 setembro de 1898, edição 243, p. 4, 2.º col.

<sup>400</sup> ARTES E ARTISTAS. Exposição. ESCOLA NACIONAL DE BELLAS ARTES. *O Paiz* - Edição n.º 5087, 8 de set. 1898, p. 2. Grafia original. Disponível em: <[http://www.dezenovevinte.net/artigos\\_imprensa/guanabaryno\\_1894.htm](http://www.dezenovevinte.net/artigos_imprensa/guanabaryno_1894.htm)>. O problema com a cor também pode ser visto em outra crítica ao retrato de Aurélio Figueiredo: “[...] Não me satisfaz também o retrato de Aurelio de Figueiredo, que não tem aquella côr nem aquella cabeça.”. A. A. PALESTRA. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 19 de setembro de 1898, anno XIV, p. 1, 4.º coluna.

Artes e Ofícios do Rio de Janeiro e que também fora retratado com os atributos do ofício – pincel e paleta, assim como ocorreu no *Retrato do pintor João Timóteo da Costa*<sup>401</sup> [Fig. 3.2.71], seu discípulo e no *Retrato do gravador Augusto Girardet*, [Fig. 3.2.72], colega de ensino na Escola Nacional de Belas Artes. Existiram, ainda, os retratos de artistas feitos por Amoedo em que não há menção ao ofício do retratado, como podemos ver no *Retrato do pintor Jean Baptiste Debret* [Fig. 3.2.73], cópia<sup>402</sup> do *Retrato de Debret* [Fig. 3.2.74] feita por Manuel Araujo Porto-Alegre e no *Retrato do pintor Belmiro de Almeida* [Fig. 3.2.75].

Os autorretratos de Rodolfo Amoedo também apresentam um aspecto interessante a se mencionar, pois no *Autorretrato*, de 1914 [Fig. 3.2.76] e no *Autorretrato*, de 1921 [Fig. 3.2.77], pertencentes ao acervo do MNBA, não é feita menção à sua profissão, tendo o pintor optado por um retrato tradicional, no qual o vemos registrado quase em meio corpo, elegante e parcialmente de perfil com o rosto voltado ao observador. Somente no *Autorretrato* [Fig. 3.2.78] que integra a coleção do Museu Histórico Nacional, podemos perceber que mesmo optando por uma pose semelhante aos autorretratos mencionados anteriormente, vemos que Amoedo se autorrepresenta com trajes, dos quais podemos relacionar com a vestimenta típica de um artista, boina na cabeça e usando um casaco, semelhante a um jaleco. Nesse sentido, desejamos frisar que desconhecemos até o momento representações de Amoedo ambientalizadas no ateliê, seja em meio ao ofício ou trajando-se elegantemente e apenas pousando no recinto, o que nos faz indagar o porquê de Amoedo retratar tantos artistas no ofício e quando voltasse para sua imagem opta pela representação civil.

Isto posto, voltamos ao *Retrato do pintor Décio Villares*, por Rodolfo Amoedo, buscamos outras obras do pintor Décio Villares que contribuíssem com a nossa análise e identificamos um *Retrato de Pedro Américo* [Fig. 3.2.79], que apresenta o pintor em pé, com paleta e pincéis em mãos, em um espaço que aparenta ser um ateliê, estando ele prestes a direcionar suas pinceladas em uma grande tela que se estende no canto esquerdo. À vista disto, podemos pensar novamente nas relações mantidas entre os artistas e o caráter de homenagem presente nestas obras, claramente expressa neste retrato do mestre feito pelo discípulo. No que diz respeito à proximidade mantida entre os artistas nos interessa mencionar uma fotografia [Fig. 3.2.80], sendo esta de Décio Villares com a seguinte dedicatória ao pintor Pedro Américo “Ao meu bom professor Dr. Pedro Americo de Figueiredo e Mello ofereço em signal de amizade Decio Villares. 10 de Março de 1872.”<sup>403</sup>. A identificação deste

<sup>401</sup> Este retrato também foi estudado nesta pesquisa e possui um texto dedicado exclusivamente a ele.

<sup>402</sup> Leia-se na inscrição contida no canto esquerdo do retrato: “Retrato do/ J.B.Debret/ M.A.Porto-/ Alegre [palavra não identificada]”

<sup>403</sup> LOPES. Fotografia do pintor Décio Villares com dedicatória ao seu professor, o pintor Pedro Américo, 1872, *carte de visite*.

*carte de visite* nos leva, novamente, a reafirmar a proximidade e cordialidade entre os artistas deste período, que reservavam tempo para registrar o colega ou enviavam-lhe sua imagem como lembrança, a qual possivelmente recebesse como retorno uma imagem do presenteado, isto é, as trocas de imagens entre os artistas eram muito comum e certamente os retratos de artistas eram populares neste período, proporcionando talvez a inspiração para criações.

Este pode ser o caso do *Retrato do pintor Décio Villares*, que mantém, a nosso ver, relação com a tela *Alphonse de Neuville* [Fig. 3.2.81], do pintor Ernest-Ange Duez, pois vemos o pintor com uma pose semelhante à de Villares, assim como a sua vestimenta e também observamos a lateral de uma tela no canto direito do quadro. No fundo, no canto esquerdo da tela, avistamos algumas peças de roupas e objetos não muito identificáveis pendurados na parede e um banquinho, onde a paleta do artista se encontra. Conforme nossa consulta ao Catálogo Ilustrado do *Salon (Société des artistes français)*, de 1881<sup>404</sup>, identificamos a sua gravura [Fig. 3.2.82] em uma das páginas ilustradas do catálogo desta edição. Por fim, levando em consideração a similaridade em ambas as obras e apoiados nesta informação de sua exposição em 1881, acreditamos que seja possível a existência desta relação até então identificada apenas por questões visuais. Em 1881 Amoedo e Villares estavam em Paris e, muito provavelmente, visitaram o *Salon* e assim tiveram a oportunidade de admirarem esta obra, que talvez tenha servido de base ou inspiração para o *Retrato do pintor Décio Villares* feito por Rodolfo Amoedo, quando ambos estavam cumprindo seu estágio de estudo no exterior.

Interessa-nos apontar, ainda, outra questão acerca da representação elegante de artistas no ateliê e a hipótese da presença de Décio Villares em mais um quadro produzido por um contemporâneo. Trata-se da obra *Sem título (Ateliê do artista)* [Fig. 3.2.83], de 1884, do pintor Pedro Peres. Neste ateliê, observamos um retrato coletivo em que são representadas três figuras masculinas [Fig. 3.2.84] com poses distintas, mas todos olhando para uma tela emoldurada em um cavalete. Acreditamos que Décio Villares seja a figura no centro do quadro [Fig. 3.2.85], sentado no sofá, o único de chapéu com a mão esquerda no bolso e a direita segurando um tento em direção à tela disposta no cavalete à frente dos personagens – alvo da atenção dos representados – e fora de nossa visão. Essa possibilidade de identificação deu-se devido a uma comparação da face do artista nos dois retratos de Décio Villares feitos por Amoedo [Fig. 3.2.52 e Fig. 3.2.53], analisados anteriormente. Da mesma forma, também aventamos possibilidades para identificação dos outros representados, sendo talvez a figura

<sup>404</sup> O Catálogo Ilustrado do *Salon* de 1881 está disponível para consulta online através da plataforma *Internet Archive*, pertencente ao acervo do *Getty Research Institute*, no seguinte direcionamento: <<https://archive.org/details/catalogueillustr1881soci>>. Acesso em: 15 de janeiro de 2018.

representada na cadeira, no canto esquerdo inferior, o pintor Almeida Júnior, que apesar da costeleta e do bigode espesso, acreditamos encontrar certa familiaridade com *carte cabinet*, de 1882 [Fig. 3.2.87] e com o desenho em bico-de-pena de seu busto [Fig. 3.2.88], este certamente mais próximo em razão da testa alta e do bigode.

Estas são somente hipóteses que surgiram mediante a observação da obra e não possuímos informações ou demais dados que possam comprová-las. E ainda, no plano das possibilidades, a terceira figura [3.2.89], localizada entre os dois personagens mencionados, com o braço direito cobrindo a face, talvez fosse o próprio Pedro Peres [Fig. 3.2.90]. Infelizmente, não encontramos até o momento nenhum autorretrato do pintor ou fotografias de sua juventude que pudessem apontar semelhanças. No entanto, é possível que o pintor tenha se autorrepresentado, pois Pedro Peres possui uma obra chamada “Frequentador de atelier”<sup>405</sup>, que apesar de não sabermos a localização, é possível que com o passar dos anos tenha perdido o título e talvez a pintura *Sem título (Ateliê do artista)*, seja a própria “Frequentador de atelier”. Nesta teoria, o ateliê representado talvez seja o do pintor Pedro Peres<sup>406</sup> ou algum ateliê na Europa e, colocamos essa hipótese principalmente por observarmos a sombrinha em estilo japonês [Fig. 3.2.91], também presente no quadro *Décio Villares visitando o atelier do artista em Paris* [Fig. 3.2.92], por Amoedo. Ressaltamos que tanto Pedro Peres, como Décio Villares, Almeida Júnior e Rodolfo Amoedo estiveram na Europa em períodos próximos, sendo assim, acreditamos que seja possível que Peres tenha eternizado nesta obra uma visita a um ateliê europeu – talvez de algum dos retratados - em que as figuras estão elegantemente vestidas.

Igualmente, na Europa, outro artista brasileiro é retratado elegantemente no ateliê por seu conterrâneo. Trata-se do *Retrato de Presciliano Silva*, por Antônio Olavo Batista, datado em 1907. Nesta tela<sup>407</sup> [Fig. 3.2.93], vemos o pintor baiano Presciliano Isidoro Apanagildo Rodrigues da Silva sentado em uma cadeira segurando pincéis e paleta, com dois quadros ao fundo, um à esquerda e outro à direita. A vestimenta do pintor é elegante, tendo como destaque o lenço de tonalidade azulada no pescoço, entre seu terno, - semelhante a uma gravata – e possivelmente fosse uma moda do período. Por certo, sabemos da obrigatoriedade

<sup>405</sup> Encontramos menção a esse título, sem imagem da obra, nas seguintes referências: Quirino da Silva, “Notas de arte – Pedro José Pinto Péres”. *Diário da Noite: Edição Matutina*, São Paulo, 20 de agosto de 1970, 2º caderno, p. 39 e em CAMPOFIORITO, 1983, p. 106.

<sup>406</sup> O pintor Pedro Peres em 1884 ocupava o seguinte endereço no Rio de Janeiro: “Rua do Ouvidor 127, 2º andar”. LEVY, 2003, p. 256.

<sup>407</sup> Agradecemos a Profa. Dra. Yanet Aguilera pelo auxílio e contribuições fornecidas para a análise deste retrato, quando cursamos a disciplina “Teorias e Metodologias de Pesquisa em História da Arte”, no 1º semestre de 2017, no Programa de Pós-Graduação em História da Arte da UNIFESP. Alguns dos pontos presentes neste texto foram apresentados no XII Encontro de História da Arte da Unicamp. Ver: AQUINO GOMES, 2018. pp. 460-468.



da utilização de uma gravata na composição de um traje elegante, visto o grande valor atribuído ao acessório, pois segundo Honoré Balzac:

[...] dentre todas as peças do vestuário, a gravata é a única que pertence ao homem, a única em que encontra a individualidade. [...] Quanto vale o homem, tanto vale a gravata. E, para dizer a verdade, a gravata é o homem, é através dela que o homem se revela e se manifesta.<sup>408</sup>

A postura corporal de Presciliano Silva é estática e posada, enquanto seu olhar mantém-se preso no observador. Percebemos que o contraste da vestimenta do pintor com o plano de fundo da tela, majoritariamente na coloração vermelha, e os tons fortes da cortina, que encobre parcialmente a lateral direita da tela, se diferenciam de demais retratos de artistas no ateliê identificados em nossas pesquisas de imagens, dos quais alguns deles aqui abordaremos, que apresentam uma paleta com predominância das colorações amadeiradas ou acinzentadas, ou seja, temos uma inovação na coloração do plano de fundo deste retrato, que privilegia ainda mais esta representação elegante do pintor Presciliano Silva no ateliê.

Nesse sentido, acreditamos que o retrato de Presciliano traz características da figura do dândi e, sendo assim, pode se relacionar com outros aspectos, tais como: a ligação com a literatura, isto é, com a erudição e o olhar *blasé* para o mundo, sendo este compreendido como o desinteresse e indiferença pelas questões mundanas. De acordo com Baudelaire: “O tipo de beleza do dândi consiste sobretudo no ar frio que vem da inabalável resolução de não se emocionar; é como um fogo latente que se deixa adivinhar, que poderia – mas não quer – se propagar. [...]”<sup>409</sup>.

A potência do olhar do pintor e a contradição entre seu rosto e corpo estático, enquanto seu olhar permanece *blasé*, nos dá margem para o compararmos com o *Portrait of Marcel Proust*<sup>410</sup> [Fig. 3.2.94], de Jacques-Emile Blanche, ainda que seja apresentado frontalmente, pose que confronta o espectador. O famoso retrato do jovem escritor, então com 21 anos, em meio corpo, com trajes elegantes e de tonalidade escura muito próxima ao plano de fundo neutro do retrato; na lapela de seu terno encontra-se uma orquídea branca, de uma coloração tão clara quanto sua camisa e a própria tonalidade de sua pele alva. Ao olharmos para o retrato somos incapazes de desviar nossa atenção de seu olhar, suas pupilas estão dilatadas e seus grandes olhos nos perseguem e assim como no retrato do pintor Presciliano Silva, também encontramos uma contradição entre o corpo estático e olhar *blasé* de Proust, que também está presente em outro retrato do escritor [Fig. 3.2.95] feito por Blanche. Neste

<sup>408</sup> BALZAC, 2009, p. 12.

<sup>409</sup> BAUDELAIRE, 1996, p. 56.

<sup>410</sup> Ver a descrição da obra presente no site do museu. Disponível em: <[http://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/painting/commentaire\\_id/portrait-of-marcel-proust-2276.html?cHash=fa2647fb34](http://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/painting/commentaire_id/portrait-of-marcel-proust-2276.html?cHash=fa2647fb34)>.

último, percebemos maior familiaridade com a representação de Presciliano, devido a Proust também ser retratado sentado em uma cadeira com seu braço direito no encosto e o mesmo olhar de desencantamento preso em direção ao observador.

No entanto, o plano de fundo exposto no retrato de Presciliano muito se difere a neutralidade presente nos dois retratos de Proust, pois existe uma tensão cromática entre a figura e o segundo plano. A coloração vermelha explode no plano de fundo e a presença da cadeira, onde o pintor está sentado, parece ter a função de proporcionar uma perspectiva para o plano de fundo, ou seja, evita uma representação plana e possibilita maior descrição do ambiente que está atrás do pintor. A cortina, ou o reposteiro, que conforme a descrição da obra fornecida pelo Museu de Arte da Bahia seria uma “cortina ou peça de estofamento pendente das portas interiores da casa”<sup>411</sup>, apresenta uma função importante, pois sua presença quebra a construção do quadro, cortando-o em diagonal, à direita. A questão da cortina e o panejamento que recai e encobre o que está por trás, é um motivo de expertise utilizado pelo pintor, que já estava presente na “História Natural” de Plínio, o Velho, na seguinte anedota de uma disputa entre os pintores gregos Zêuxis e Parrásio:

Tendo este pintado uvas com tal perfeição que aves voaram até a cena, na sua direção, Parrásio pintou uma cortina com um realismo tão grande que Zêuxis, todo orgulhoso com o veredito dos pássaros, reclamou que se abrisse, finalmente, a cortina para exibir a pintura. Percebendo seu erro, concedeu a palma ao outro com franca modéstia, uma vez que ‘ele enganara aves, mas Parrásio a ele próprio, um artista’.<sup>412</sup>

Tal passagem é vista como um dos primeiros *trompe-l’oeil*<sup>413</sup>, elemento já interpretado e reinterpretado por inúmeros artistas desde o século XVI. Nesse sentido, é possível lançarmos a hipótese que talvez os dois pintores conhecessem esta anedota e que Olavo Batista tenha estabelecido uma alusão ao episódio no retrato do pintor Presciliano Silva ao representar a cortina no canto direito da tela, a fim de estabelecer um diálogo entre a cortina listrada e o quadro ao fundo, que porventura Presciliano estivera pintando no momento que foi retratado, sendo este um indício que o pintor estava trabalhando no quadro parcialmente encoberto pela cortina. No entanto, é de se destacar que as tintas dispostas na paleta do pintor, em grande parte tons claros, não corresponderiam à tonalidade escura do quadro ao fundo. Destacamos ainda que identificamos em nossas consultas em periódicos uma matéria publicada na “Ilustração Brasileira”, de setembro de 1923, de autoria de Acácio França, intitulada “A Pintura na Bahia”<sup>414</sup>, que traz uma menção ao *trompe-l’oeil* vinculada à obra de

<sup>411</sup> Trecho presente na descrição do retrato fornecido pela museóloga do Museu de Arte da Bahia, Celene Sousa.

<sup>412</sup> PLÍNIO, O VELHO, 2004, p. 75.

<sup>413</sup> Termo francês que significa “enganar o olho”. Ver: MACKNIK, 2011, p. 52.

<sup>414</sup> Acácio França. “A Pintura na Bahia”. Ilustração Brasileira, setembro de 1923, ano IV, nº 37, pp. 37-40.

Presciliano Silva. Nesta matéria, o autor ao longo de quatro páginas produz um breve relato sobre artistas que se destacaram na Bahia. Entre eles, temos o nome de Olavo Baptista, do qual o autor menciona como um dos artistas reconhecidos por todos e que foi oriundo da Escola de Belas Artes da Bahia, sendo pensionista da escola na Europa. No que diz respeito a Presciliano Silva, seu nome também aparece na listagem dos artistas que frequentaram a Escola de Belas Artes e nos pensionistas do Estado na Europa, todavia Presciliano ganha destaque em uma espécie de genealogia da arte baiana que o autor produz, ao se deter nas biografias de três pintores, sendo eles: Manoel Lopes Rodrigues, mestre de Presciliano; o próprio Presciliano Silva e Alberto Valença, discípulo de Presciliano. Ao longo da abordagem sobre a obra de Presciliano Silva em dado momento o autor menciona o episódio da cortina de Parrásio que enganaria Zêuxis:

E' ainda Presciliano Silva quem melhor já compreendeu na Bahia a verdadeira pintura decorativa. Neste ponto supera a Lopes Rodrigues. Não conheciam bem os nossos mestres antigos a diferença entre a pintura de cavalete e a mural ou decoração, culminante no Renascimento. Na primeira, de fortes claro-escuros, o ideal é o trompe-l'oeil, isto é, dar no maximo a apparencia do real – a cortina de Parrhasio enganando Zeuxis, cujas uvas illudiam o appetite dos pássaros. No segundo, colorido e claro-escuro devem ser envolvidos na mesma tonalidade, sem pretensões a iludir; a factura, larga, cumpre seja simples, isenta de pormenores inapreciáveis á distancia. Numa accentua-se o fundo; noutra, sente-se a solidez da superfície decorada. [...].<sup>415</sup>

Chamou-nos atenção a menção ao episódio na abordagem da obra de Presciliano Silva pelo autor, pois talvez demonstre que a nossa suposição da relação da cortina presente em seu retrato com a anedota de Zêuxis e Parrásio faça sentido e que assim como o autor desta matéria os pintores também conhecessem a história.

Devido à presença da cortina, não sabemos se o pintor Presciliano foi retratado posando ou pintando o quadro ao fundo e não conseguimos identificar também estas obras, portanto, existe uma ambiguidade na representação que retoma algumas discussões acerca daquele que retrata, do retratado e do próprio retrato, presente no quadro *Las meninas* [Fig. 1.4.9], de Velázquez. Em um texto homônimo contido em “As palavras e as coisas”, Michel Foucault desenvolve um ensaio sobre a obra, em que somos convidados a mergulhar em sua análise, pois ele olha e é olhado pelo quadro, e nos indaga: “somos vistos ou vemos?”.<sup>416</sup> Nesse sentido, também nos questionamos ao olharmos para o retrato de Presciliano Silva, qual a relação que ele mantém entre nós, espectadores, com o pintor retratado e o artista que o retrata? Tal questão permanece sem resposta e talvez Foucault nos auxilie nesse processo de

<sup>415</sup> Acácio França, setembro de 1923, ano IV, nº 37, p. 39. Itálico no original e Sublinhado nosso.

<sup>416</sup> FOUCAULT, 2000, p. 6.

entendimento do que vemos no retrato, pois “por mais que se diga o que se vê, o que se vê não se aloja jamais no que se diz”.<sup>417</sup>

Isto posto, nos interessa destacar o uso da cor neste retrato, pois o tipo de cromatismo utilizado no retrato de Presciliano Silva, - o confronto entre o plano de fundo e a própria figura do pintor - não se assemelha à paleta de cores presentes, geralmente, em outros retratos de pintores brasileiros ou estrangeiros. Portanto, acreditamos que caberia aqui mencionarmos ao menos três exemplos de retratos de artistas estrangeiros no ateliê feito por seus contemporâneos, que apresentam alguma semelhança com o retrato de Presciliano, a fim de estabelecer relações é de destacarmos a originalidade presente no retrato do pintor baiano, sobretudo, quando abordamos a questão da luz. Nesse sentido, identificamos em dois retratos do pintor Edouard De Jans alguns pontos interessantes, são eles: *Portrait of the Belgian artist Charles Verlat* [Fig. 3.2.96] e o *Portrait of the Belgian artist Albert De Vriendt* [Fig. 3.2.97]. Em ambos, os dois pintores são retratados com trajés elegantes, sentados em cadeiras com paleta e pincéis em suas mãos, assim como Presciliano foi retratado. No primeiro retrato, o pintor também encara o observador e ao fundo vemos uma tela, da qual, provavelmente, o artista trabalhara, pois observamos o esboço de uma imagem traçado sobre a tela à espera da aplicação da tinta disposta na paleta do pintor. No outro retrato, o pintor não nos olha, seu rosto é registrado parcialmente de perfil em direção à direita do quadro e não conseguimos identificar com precisão a tela em que o pintor estivera trabalhando e que, portanto, justificasse a presença dos pincéis e paleta. Vemos uma representação posada do artista, em que se interessa registrá-lo elegante com os atributos de sua profissão em um ambiente que poderia ser seu ateliê, pois vemos um quadro com flores representadas no canto direito superior da tela e talvez este possa ser um indício que o pintor estivesse em meio ao ofício, no entanto, devido ao recorte do retrato não conseguimos identificar se este quadro dentro do quadro encontra-se em um cavalete, sendo mais provável que o mesmo estivesse pendurado na parede. Destacamos também, que nestas duas representações a paleta de cores utilizada destaca o uso de tons terrosos e amadeirados, e a luz que banha o recinto e os retratados é de uma tonalidade amarelada muito diferente da explosão tonal impressa na cor vermelha disposta no plano de fundo do retrato de Presciliano Silva.

Em outro retrato, *Worthington Whittredge* [Fig. 3.2.98], de William Merritt Chase, a utilização da luz é ainda mais sutil e a tonalidade acinzentada do plano de fundo quase se mescla ao terno cinza do pintor. Neste retrato, também vemos o pintor sentado com pincéis e paleta nas mãos mirando o observador, mas o observamos quase de corpo inteiro e pouco do

---

<sup>417</sup> FOUCAULT, 2000, p. 12.

ambiente é representado, somente o perfil de um cavalete com a moldura dourada que se sobressai da tela a frente do pintor.

Após traçarmos estas breves relações com alguns retratos que constam em nossa pesquisa de imagem é interessante, determos agora em pontos diretamente relacionados a produção do retrato e em alguns aspectos acerca da biografia do pintor Olavo Batista e do retratado Presciliano Silva, pois tais informações nos auxiliarão na compreensão de alguns pontos recém-mencionados. Nesse sentido, conforme consta na descrição da obra no catálogo do Museu de Arte da Bahia de 1997:

Esse excelente retrato de Presciliano aos 23 anos, executado quando retratado e retratista se aperfeiçoavam em Paris, alunos ambos da Academia Julian, tomou parte na Exposição Geral de Belas Artes de 1907, no Rio de Janeiro, e conta entre as melhores obras do autor. Na mesma ocasião Presciliano fez o retrato de Olavo, por sua vez exibido no Rio de Janeiro em 1909, na Exposição Geral de Belas Artes. [...].<sup>418</sup>

Sobre a exposição do retrato de Presciliano Silva no Salão de 1907, não identificamos até o momento, nenhuma menção que certifique este dado e destacamos também que em 1907, ambos os pintores ainda estavam na Europa. Contudo, em consulta ao catálogo da Exposição Geral de Belas Artes de 1909<sup>419</sup>, encontramos menção a este “Retrato do pintor Olavo Batista”, por Presciliano Isidoro da Silva, do qual também identificamos uma menção ao mesmo em uma passagem sobre “A Exposição Geral de 1909”, presente no “Jornal do Brasil”: “[...] Presciliano Silva ofereceu ensejo para mais uma vez ser apreciado, principalmente com o bello retrato do Sr. Olavo Baptista. [...]”<sup>420</sup>. Este retrato também é mencionado em extrato do jornal “O Seculo”, de 28 de julho do ano de 1909, em exposição individual no salão do Museu Comercial, na Avenida Central, Rio de Janeiro, onde elogiam Presciliano pela produção: “[...] *Retrato do artista Olavo Baptista*, pela verdade de expressão, pelo desenho e pose dignos de um artista consumado, pelo colorido, enfim, pelo seu conjunto admirável [...]”<sup>421</sup> e também em trecho do “Correio da Manhã”, de 29 de julho de 1909:

[...] impondo-se-me desde logo á retina uma qualidade mestra nos trabalhos de Presciliano Silva: essa expressão característica da physionomia das figuras, que faz transparecer ao vivo em cada face o sentimento intimo que a anima ou que a sombrea – no magnifico retrato de Olavo Baptista, uma irrequietação mórbida; [...].<sup>422</sup>

<sup>418</sup> LEITE, 1997, p. 68.

<sup>419</sup> Ver: LEVY, 2003, p. 292.

<sup>420</sup> João Téla. “Bellas Artes – A Exposição Geral de 1909”. ANNUARIO DO JORNAL DO BRASIL, 1910, Edição 00002, p. 40.

<sup>421</sup> P. VIDE. EXPOSIÇÃO DE PINTURA. O Seculo, 28 de jul. 1909, p. 3, col. 3. Grafia original.

<sup>422</sup> Carmem Dolores. “Ecos do momento”, Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 29 de jul. 1909, p. 1, col. 1. Grafia original. Sublinhado meu.

Após buscas em periódicos da época, conseguimos encontrar uma imagem deste retrato na “Revista da Semana”, de 29 de agosto de 1909<sup>423</sup>, intitulada “Retrato do artista Olavo Baptista (Paris)” [Fig. 3.2.99], mas infelizmente em baixa qualidade, no entanto podemos perceber que o retrato de Olavo Batista feito por Presciliano Silva não remeteria a temática do ateliê, trata-se, a nosso ver, de um retrato civil, em que o retratado é registrado ereto e em 3/4, parcialmente de perfil, e devido à má qualidade da imagem não podemos identificar se existe alguma menção a profissão do retratado, como a presença de algum pincel, paleta, quadros acabados ou esboços. A propósito, o posicionamento do retratado no quadro lembra a imagem de uma cópia de fotografia<sup>424</sup> de Olavo Batista [Fig. 3.2.100] endereçada a Presciliano Silva com dedicatória no verso, arquivada na pasta dossiê do pintor no Setor de documentação da museologia, no Museu de Arte da Bahia, onde vemos Batista também em ¾, levemente de perfil com sua mão esquerda no bolso e outros detalhes, como a paisagem ao fundo e a mão direita do pintor que no retrato, ao menos na imagem que possuímos, permanece em uma área obscura. Contudo, a fotografia oferecida a Presciliano é datada de 06 de maio de 1922 e o retrato produzido anteriormente, mas tais impressões talvez demonstrem que esta pose, muito tradicional, adotada pelo pintor Olavo Batista também apareça em seu retrato tomado por Presciliano, com pequenas modificações, pois encontramos um desenho referente a “Exposição Geral de Bellas Artes – O Salão comico”, em uma edição do *Jornal do Brasil*, de 5 de setembro de 1909, em que consta uma ilustração<sup>425</sup> intitulada “N. 120 - Presciliano Silva - < Nos bolsos... nicles>” [Fig. 3.2.101], que certamente faz referência ao *Retrato do pintor Olavo Batista*, pois segundo consta na transcrição do catálogo por Levy, o quadro possuía a mesma numeração “0120/011 Retrato do pintor Olavo Batista”<sup>426</sup>. Neste desenho, vemos alguns detalhes que na imagem do retrato, mencionada anteriormente, não podíamos identificar, como o bigode de Olavo Batista, o posicionamento de suas mãos: a direita na barriga e a esquerda em seu bolso, mas no que diz respeito ao plano de fundo este permanece não identificado em ambas as imagens.

Tais impressões sobre o retrato de Olavo Batista ganham ênfase ao nos depararmos com o comentário de Clarival do Prado Valladares, em uma publicação dedicada

<sup>423</sup> Imagem disponível no seguinte direcionamento: <[http://memoria.bn.br/DocReader/025909\\_01/9665](http://memoria.bn.br/DocReader/025909_01/9665)>. Acesso em: 14 de nov. 2017.

<sup>424</sup> Esta cópia de fotografia foi disponibilizada pela museóloga Celene Souza; a mesma encontra-se na pasta dossiê do pintor, arquivada no Setor de documentação da museologia no Museu de Arte da Bahia.

<sup>425</sup> As ilustrações são de autoria de Raul, conforme consta na assinatura ao final da página 9, desta mesma edição. Acreditamos que seja de Raul Paranhos Pederneiras, que foi um caricaturista, ilustrador, pintor, professor, teatrólogo, compositor e escritor brasileiro.

<sup>426</sup> LEVY, 2003, p. 292.

exclusivamente à obra de Presciliano Silva, intitulada: “Presciliano Silva: um estudo biográfico e crítico”, na seguinte passagem:

Para o XVII Salon de Belas Artes, do ano seguinte, Presciliano [...] inscreve-se como trabalho denominado ARTISTA, retrato de corpo-inteiro do pintor Olavo Baptista, seu companheiro na Academie Julian, em Paris. Todos os comentários da época reconheceram a mestria do desenho e o vigor do trabalho e pelo documento fotográfico ainda hoje se pode distingui-los pela expressividade. Sabe-se que o infortunado colega Olavo Baptista sofreu terrível esgotamento nervoso quando cursava em Paris, de que nunca mais se recuperou, acabando seus dias em Alagoas, a terra natal de Olavo. Este comentário tem o propósito de revelar a principal característica do retrato, quanto a expressividade captada no olhar, na atitude e no clima do quadro destituído de qualquer outro tema senão a contensão da dramática figura humana.<sup>427</sup>

Contudo, no relato de Valladares temos em evidência a menção que Presciliano Silva expôs na XVII Exposição Geral de Belas Artes, de 1910, o quadro “Artista”, o que também confirmamos através da consulta a lista de expositores e de obras participantes desta edição<sup>428</sup>. Nesse sentido, somos levados a questionar se Presciliano teria participado de duas edições do salão, 1909 e 1910, apresentando o retrato de Olavo Batista? Questão essa que por hora permanece obscura, mas como observamos na citação de Valladares a obra “Artista” trataria de um “retrato de corpo-inteiro do pintor Olavo Baptista, seu companheiro na Academie Julian, em Paris” e segundo passagem do jornal “A Notícia”, edição referente aos dias 7 e 8 de outubro do ano de 1910, em matéria sobre “O Salão de 1910”, temos a menção que:

[...] Presciliano concorreu apenas com um trabalho. Mas é bem um trabalho o seu *Artista*. Desenhado com correcção e feito com largueza de technica revela bem a segurança do artista em o executar. Presciliano Silva, por isso mesmo, é bem um concorrente ao prêmio de viagem deste anno. Não lhe farão mesmo nenhum favor si lh'o derem.<sup>429</sup>

Apesar do extrato mencionado acima não vincular o quadro intitulado “Artista” ao retrato de Olavo Batista feito por Presciliano Silva, buscamos nestas impressões destacar a existência de uma prática que observamos em nossa pesquisa: a hipótese de uma possível “troca” de retratos, isto é, o pintor retrata um artista e pouco tempo depois este artista o retrata. Tal modalidade merece atenção, pois vimos que “os pintores que se pintam uns aos

<sup>427</sup> VALLADARES, 1973, pp. 83-84. Grifo nosso. Sobre a questão a cerca dos problemas psicológicos que o pintor Olavo Batista teria enfrentado no período que estudava em Paris, encontramos somente um extrato de jornal que abordaria esta situação, como vemos a seguir:

“NOTICIA TRISTE. **S. Salvador, 12 (D).** – Causou immensa tristeza a noticia transmittida de Paris de haver enlouquecido na capital franceza o alumno pensionista da Escola de Bellas Artes da Bahia, Antonio Olavo Baptista.

A esposa de Baptista vae regressar a esta capital acompanhada de um filhinho.”. JORNAL DO BRASIL. 13 de agosto de 1907, p. 4, col. 5. Grafia original.

<sup>428</sup> Ver: LEVY, 2003, p. 307.

<sup>429</sup> A.P. O Salão de 1910. A Notícia, Rio de Janeiro, 7 e 8 de out. 1910, p. 3, col. 2.

outros – às vezes como uma proclamação, e outras apenas como um gesto de camaradagem ou amizade [...]”.<sup>430</sup> A questão da troca de retratos entre pintores brasileiros também pode ser aqui apresentada, pois Olavo Batista retrata Presciliano e Presciliano também o retrata e em ambos existe a menção que tais obras foram realizadas em Paris, pois no retrato de Presciliano Silva, por Olavo Batista há a inscrição da assinatura e datação do quadro a tinta no canto inferior esquerdo “Olavo Batista, Paris, 1907”<sup>431</sup> e na imagem do retrato de Olavo Batista, por Presciliano encontrada até o momento também existe a menção à Paris em seu título e possivelmente seja datado da mesma época, pois a primeira incursão de Presciliano Silva na Europa ocorreu entre os anos de 1905 a 1908, anos estes em que Olavo Batista por lá também encontrava-se. Sabe-se que ambos estudaram na Académie Julian e tiveram como professores Jules Joseph Lefébvre e Tony Robert-Fleury, tendo Olavo Batista frequentado a Académie entre 1906 a 1907<sup>432</sup> e Presciliano Silva nos anos de 1905 a 1907<sup>433</sup>. Sendo assim, existe a questão da proximidade entre os dois artistas que estudaram juntos na França e construíram laços de amizade, pois mais tarde Presciliano viria a se tornar o padrinho da filha de Olavo, e este passaria a chamá-lo afetivamente de “compadre Presciliano” em correspondências mantidas entre os pintores<sup>434</sup>.

Ainda, no que diz respeito aos pintores e especificamente sobre seus retratos, acreditamos ser relevante apresentar ao menos uma obra de cada um deles que mantenham relação com o retrato por nós analisado, seja na temática abordada ou na construção do quadro, isto é, no posicionamento do retratado. Nesse sentido, sobre o primeiro ponto mencionado ao nos debruçarmos sobre a obra de Presciliano Silva identificamos um quadro em que a temática do ateliê é central, trata-se do *Atelier de M. Lopes Rodrigues* [Fig. 3.2. 102], de 1905. Nesta obra de juventude do artista, antes de sua primeira viagem à Europa, vemos partes de um cômodo - um ateliê -, com uma janela ao fundo, por onde uma paisagem se expande no horizonte; próximo da janela um cavalete com uma tela se destaca como elemento de identificação deste ambiente, que mesmo sem humana de um artista em meio ao ofício se configura como um ateliê: o ateliê de seu mestre Manoel Lopes Rodrigues. Em relação a esta obra, Valladares menciona que:

---

<sup>430</sup> BURILLO, 2012, p. 31.

<sup>431</sup> Trecho presente na descrição dos dados catalográficos do retrato fornecido pela museóloga do Museu de Arte da Bahia, Celene Sousa.

<sup>432</sup> Ver a listagem dos artistas homens que passaram pela Académie Julian, conforme os anos e seus professores, em: SIMIONI, 2008, p. 341.

<sup>433</sup> SIMIONI, 2008, p. 343.

<sup>434</sup> Refiro-me a uma fotografia datada de 06/05/1922, que em seu verso possui um manuscrito. A mesma encontra-se arquivada na pasta dossiê do pintor no Setor de documentação da museologia, no Museu de Arte da Bahia. Agradeço a museóloga Celene Souza por compartilhar estas fontes.



O interior mais antigo que se conserva de Presciliano é o do *ATELIER DE LOPES RODRIGUES DA RUA DAS LARANJEIRAS*. Mede 0,365 de altura por 0,200 de largura, está assinado e datado de 1905 e traz a dedicatória “ao meu amigo e colega Antonio Freire – *PRESCILIANO SILVA – 1905*”. Pertence hoje ao acervo da viúva do pintor, D. Alice Moniz Silva.

É um fundo de sala, contra a luz, tomado de parte do corredor, e mostrando uma tela em trabalho, sobre o cavalete. O destaque do quadro é a luz entrante pela janela de guilhotina, através da moldura quadriculada da vidraça.

Pela idade e tirocínio artístico do pintor na data – 1905 – não se trata de obra de valor marcante, porém de significação para o estudo crítico, pois indica a problemática que ele assumiria em 1919, revelando o estilo individual. Outros elementos, como a coluna, o jarro e um móvel, associados ao cavalete e a tela inclinada, conferem a peça humana que não é figurada, mas pressentida. Como o tempo, e conservação imprópria, este quadrinho tem suas nuances reduzidas, ao escurecimento dos tons terrosos.<sup>435</sup>

Acreditamos que a existência deste quadro priorizando o ambiente do ateliê é relevante para o nosso estudo, pois não identificamos outras obras de Presciliano Silva que privilegiam este recinto ou que tragam artistas com atributos de seu ofício. Buscamos demonstrar que o retrato de Olavo Batista, feito por Presciliano não trabalharia com este contexto do ateliê e, portanto, é interessante sabermos que, em algum momento, mesmo que em sua juventude, o pintor voltou-se a esta temática para a produção de outra obra.

Em relação ao segundo ponto mencionado, que diz respeito à construção do retrato, apresentamos uma obra de Olavo Batista que também faz parte do acervo do Museu de Arte da Bahia, intitulado *Retrato de F. R. O.* [Fig. 3.2.103], datado no mesmo ano do retrato de Presciliano Silva, isto é, 1907. Na tela, vemos uma mulher sentada registrada com seu corpo de perfil, em 3/4, com o rosto voltado levemente para a esquerda do quadro, enquanto seu corpo permanece rigidamente direcionado à direita da tela. A mulher tem cabelos pretos repartidos ao meio e presos num coque, seu olhar é registrado perdido e direcionado à direita do retrato em um ponto que desconhecemos. Ela traja um longo xale vermelho com estampa floral preso por um broche redondo no centro sobre seus seios; o xale encobre seus braços deixando livre sua mão direita, onde a mesma sustenta um leque vermelho apoiado sobre seu colo; as pontas do xale encobrem seu quadril, mas podemos observar a saia branca com listras vermelhas recobrindo suas pernas. O plano de fundo do retrato é neutro e não conseguimos identificar nitidamente qualquer elemento, no entanto, gostaríamos de chamar atenção para essa construção no que diz respeito ao posicionamento da retratada que se assemelha à postura adotada por Presciliano Silva em seu retrato: ambos são registrados sentados com os corpos voltados à direita da tela, ou seja, vemos um recorte corporal semelhante, que talvez indique alguma relação entre a pose tomada nestes dois retratos produzidos no mesmo ano e em terras parisienses. Pontuamos ainda, a presença marcante da coloração vermelha em

<sup>435</sup> VALLADARES, 1973. p. 157. Itálico no original.

ambos os quadros, tendo no retrato de Presciliano Silva sido explorada no plano de fundo e no *Retrato de F. R. O.*, no xale e leque femininos.

Interessa-nos mencionar também que o *Retrato de F.R.O.*, também chamado de *Espanhola de chalé*<sup>436</sup> em outro documento, apresenta enorme semelhança com a *Espanhola* [Fig. 3.2.104] de Dário Villares Barbosa. Sabe-se, através das descrições biográficas acerca de Presciliano Silva, que este: “Torna-se amigo, na Académie Julian de dois pintores brasileiros também alunos de Jules Lefébvre: os irmãos gêmeos Dario Vilares Barbosa (1880-1952) e Mario Vilares Barbosa (1880-1917).”<sup>437</sup>. Esta amizade também é mencionada por Campiofiorito ao se referir a Presciliano, que “Fixa-se em Paris e frequenta a academia livre Julien, onde recebe lições de Jules Lefèvre, Robert Fleury e Adolphe Dechenaud e faz amizade com dois compatriotas que ali também estudavam, os irmãos Dário e Mário Vilares Barbosa.”<sup>438</sup>. Nesse sentido, Olavo Batista, que também estava neste mesmo período na Académie Julian, certamente manteve contato com os irmãos Villares Barbosa durante as aulas, como podemos comprovar através destes dois retratos muito semelhantes, apresentando a mesma modelo com os mesmos trajes e pose. Este provavelmente fora realizado em uma das aulas na Académie Julian, assim como podemos mencionar outro exemplo, o *Nu-academia* [Fig. 3.2.105], de Olavo Batista e o *Estudo de nu feminino* [Fig. 3.2.106], de Mario Villares Barbosa, ambos datados em 1905, os quais apresentam estudos de nu feminino em que vemos a mesma modelo, com a mesma pose e o mesmo plano de fundo de linhas horizontais e verticais, que formam retângulos e quadrados de cores distintas, mas harmoniosas. Contudo, acreditamos que nos dois exemplos mencionados somente existiria uma pequena mudança de posição das modelos devido ao posicionamento de cada um dos artistas quanto as observavam, isto é, os lugares que ocupariam Olavo Batista e os irmãos Villares Barbosa, quando a modelo estivera posando, justificando essa leve alteração entre as telas.

Ainda no que diz respeito à coloração vermelha que se destaca no plano de fundo do retrato de Presciliano Silva feito por Olavo Batista, gostaríamos de apontar uma aproximação ou possível inspiração com obras de Jules Joseph Lefébvre, um dos professores da dupla na Académie Julian. Tal observação se deu principalmente quando nos deparamos com o uso da tonalidade vermelha utilizada por Lefébvre em algumas obras. Dentre elas, destacamos *The redcloak* [Fig. 3.2.107], onde o manto vermelho que encobre a cabeça da criança, em meio a

<sup>436</sup> Menção feita em um documento intitulado: OLAVO BATISTA – PINTOR. Biografia disponibilizada pela museóloga Celene Souza; a mesma encontra-se na pasta dossiê do pintor, arquivada no Setor de documentação da museologia no Museu de Arte da Bahia.

<sup>437</sup> VALLADARES, 1973, p. 22.

<sup>438</sup> CAMPOFIORITO, 1983, p. 246.

orações, recai por seus ombros até a delimitação do quadro e nos chama atenção por sua pujança, pois o vermelho empregado no manto praticamente domina toda a tela. Algo semelhante ocorre no plano de fundo no retrato de Presciliano e talvez exista relação com as obras do mestre, pois esta foi realizada enquanto retratado e retratista estavam cumprindo período de estudos em Paris. A presença marcante da cor vermelha também aparece em uma obra sem data de Décio Villares, o *Retrato de Clotilde Álvares de Azevedo Macedo de Magalhães* [Fig. 3.2.108], em que a tonalidade vermelha está presente na poltrona e na cortina ou no tecido que encobre o móvel atrás da mulher retratada.

No que diz respeito ao período em que os pintores Presciliano Silva e Olavo Batista viveram em Paris, interessa-nos também mencionar algumas obras expostas nos *Salons* parisienses correspondentes aos anos de 1905, 1906 e 1907, época em que estudaram juntos na Academia Julian. Tais imagens foram selecionadas através da consulta aos catálogos ilustrados destas edições<sup>439</sup> e mantêm, em nosso ponto de vista, certa relação com o *Retrato de Presciliano Silva*.

No catálogo ilustrado de 1905 localizamos duas gravuras de obras expostas naquele ano, sendo elas: *Au déclin* [Fig. 3.2.109], de Amélie Beaury-Saurel e o *Portrait du peintre Ernest Hébert* [Fig. 3.2.110], de Aimé Nicolas Morot. Nos dois exemplos mencionados, vemos a representação de dois homens de idade avançada, com cabelo e barba branca, serem representados portando uma paleta na mão esquerda, o que os vincula imediatamente ao ofício de pintor. Do Salon de 1906, selecionamos a imagem *Coin d'atelier* [Fig. 3.2.111], de Jean de La Hougue, da qual vemos o pintor sentado em frente a uma tela em um cavalete, que observamos somente o seu verso no canto direito da gravura. O pintor é registrado olhando para o observador, com um olhar forte igual ao de Presciliano, seu braço direito está elevado em direção à tela, pois em sua mão vemos o pincel do qual o artista aplica sobre a mesma; em sua mão esquerda observamos a paleta do artista. Atrás do pintor, uma mulher é representada em pé com a mão esquerda apoiada sobre o queixo, seu olhar é voltado para a tela em que o artista distribui as pinceladas. Ao fundo, vemos um quadro disposto na parede, que não conseguimos observar com precisão. Por último, mencionamos uma obra exposta no Salon de 1907, que apresenta maior semelhança com o retrato de Presciliano Silva, produzido neste mesmo ano por Olavo Batista. Trata-se do *Portrait de mon père* [Fig. 3.2.112], de Jeanne

<sup>439</sup> Trata-se da busca nos Catálogos Ilustrados dos *Salons (Société des artistes français)*, disponíveis para consulta online, através da biblioteca digital Gallica pertencente à Biblioteca Nacional da França. Nestas publicações, buscamos identificar a temática do ateliê do artista na lista de obras expostas e também nas gravuras de algumas delas presentes ao longo das edições anuais destes salões. Tal atividade mostrou-se relevante, pois muitos dos artistas que estudamos tiveram um período de estudo no exterior e, possivelmente, devem ter visitado os *salons* parisienses e talvez observado estas obras. Disponível para consulta as edições de 1879 a 1907 (com exceção do ano de 1881), no seguinte direcionamento: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb32738027f/date>>.

Beatrix Maillart, e ao olharmos para esta reprodução nos chamou atenção a semelhança na construção deste retrato com o de Presciliano, sobretudo na pose do pintor, também sentado com o corpo voltado para a direita do quadro, segurando um pincel na mão direita e a paleta com demais pinceis na esquerda, assim como Presciliano Silva fora retratado e mantendo o mesmo olhar forte em direção ao espectador. Ao fundo, no canto direito do quadro vemos um cavalete com uma tela, enquanto no quadro de Presciliano temos a cortina que encobre parcialmente a tela ao fundo.

Não obstante, pensamos ser interessante apresentar estes pintores através dos escritos de críticos de arte do período que os conheceram, pois ambos não foram oriundos do centro artístico do período, isto é, o Rio de Janeiro, mas através de nossas leituras sabemos que Presciliano Silva alcançou grande reconhecimento ao se inserir na capital, participar dos salões e receber boas críticas algo que não ocorreu com Olavo Batista. Por isto, achamos interessante traçarmos algumas linhas sobre a vida e obra destes artistas que até o momento de nos depararmos com seus nomes, devido à pesquisa do retrato pouco, sabíamos sobre eles através da historiografia da arte brasileira do século XIX e XX.

Nesse sentido, iniciamos abordando as menções encontradas sobre o pintor Olavo Batista em nossas pesquisas bibliográficas, escassas quando comparadas aos escritos sobre Presciliano Silva. De acordo com Carlos Rubens em “Pequena história das artes plásticas no Brasil (1941)”, na seção “Escola baiana: ontem e hoje”, temos a seguinte menção do pintor Olavo Batista:

Olavo Baptista estudou na Escola de Belas Artes, obtendo por concurso o prêmio de viagem à Europa, por três anos, regressando à Bahia, de onde partiu para Maceió, a fim de ensinar desenho e pintura. Ali trabalhou, realizou uma exposição e conviveu com Rosalvo Ribeiro, o maior pintor de Alagoas, algumas vezes pintando juntos, servindo-se do mesmo modelo. Pouco tempo depois regressou à terra natal, onde vive. É figurista vigoroso. Retrartista.<sup>440</sup>

Não encontramos outras descrições biográficas publicadas em livros que apresente demais detalhes sobre o pintor, mas em contato com o Museu de Arte da Bahia, por meio da museóloga Celene Souza, tivemos acesso aos documentos que compõe a pasta dossiê do pintor, arquivadas no Setor de documentação da museologia, que fornece uma biografia do pintor que reproduziremos alguns trechos a seguir:

**Antônio Olavo Batista** nasceu na cidade de Santo Amaro da Purificação, na Bahia, onde estudou as primeiras letras. Posteriormente veio estudar em Salvador no Liceu de Artes e Ofício e na Escola de Belas Artes onde foi aluno do mestre, de várias gerações, Manoel Lopes Rodrigues, concluindo o curso superior de Pintura e Desenho em 1903.

---

<sup>440</sup> RUBENS, 1941, p. 306.

Em 1905, por decreto do então governador José Marcelino, lhe foi concedido bolsa de estudo (Prêmio Caminhoá) para aperfeiçoamento na Europa (França). Frequentou em Paris a Academia Julien onde foi aluno dos mestres Jules Lefebvre e Robert Fleury tendo como parceiro o jovem pintor e compadre Presciliano Silva. Retornou ao Brasil em 1908 fixando residência em Salvador no Caquende (bairro de Nazaré) e seu Atelier na Rua Chile, nº26 (Misericórdia).

Em 1910 foi a Maceió (Alagoas) onde expôs, a convite do governo e posteriormente no Rio de Janeiro, onde participou de exposição coletiva da Casas Bahia em 1923.

[...]

Em 1943 o governo da Bahia adquiriu para a pinacoteca do estado os seguintes quadros do pintor:

- **Retrato do pintor Presciliano Silva**
- **O Album (retrato da esposa do pintor)**
- **Retrato do Duque de Richmend (cópia de Van dick)**
- **Espanhola de chalé**
- **Nu feminino, de frente (estudo de Academia)**
- **Natureza Morta**

Estes quadros devem estar, hoje, no Museu de Arte da Bahia, localizado no bairro do Corredor da Vitória.

[...]

Trabalhou também na arte fotográfica (era também fotógrafo profissional quando aluno da Escola de Belas Artes), até 1905, quando viajou para a Europa. Nesta profissão foi premiado várias vezes com medalha de ouro e prata em várias exposições na Bahia e no Rio de Janeiro, justamente com seu colega Gramacho.

Faleceu em junho de 1953 na cidade de Itajuípe e seus restos mortais encontram-se no Mausoléu da família, no Campo Santo, em Salvador – BA.<sup>441</sup>

Após este relato biográfico, interessam-nos destacar, novamente, a aproximação de Olavo Batista com Presciliano Silva, alunos da Academia Julian entre os anos de 1905 a 1908, época esta em que ambos se retrataram. Outro ponto interessante que nos chama atenção é a menção que os quadros de Olavo Batista, pertencentes hoje ao Museu de Arte da Bahia, dentre eles o retrato de Presciliano Silva, foram adquiridos pelo Governo da Bahia no ano de 1943, o que nos leva a supor que o retrato tenha ficado em posse de Batista até essa data e que, portanto, não fora presenteado ao “compadre” Presciliano.

Sobre Presciliano Silva, muito encontramos em nossas pesquisas biográficas, seja em livros que se configuram como dicionários de artistas, nos compêndios sobre história da arte brasileira, como nas muitas menções ao artista identificadas em nossas buscas em jornais e revistas do período e nas publicações dirigidas somente à obra do artista, o que configura como sua obra atingiu grande reconhecimento<sup>442</sup>. A prova do prestígio de Presciliano é o comentário que Gonzaga Duque reserva ao pintor baiano em “Contemporâneos: pintores e escultores”:

Este, o sr.Presciliano Silva, é uma revelação.

Ninguém o conhecia por aqui, nem, que me conste, o seu nome foi citado jámais em rodas de artistas, em palestras de recém-chegados da Europa.

<sup>441</sup> OLAVO BATISTA – PINTOR. Biografia disponibilizada pela museóloga Celene Souza, a mesma encontra-se na pasta dossiê do pintor, arquivada no Setor de documentação da museologia no Museu de Arte da Bahia. O texto foi escrito, conforme a formatação e grafia presentes na folha original.

<sup>442</sup> Ver: RUBENS, 1941, p. 314.

[...] os tres annos que elle passou em França, mais de dois na antiga Academia Julien, bastaram para dar-lhe o destaque com que se apresenta, de modo a ter direito a um logar honroso entre os artistas contemporâneos. Se ainda lhe falta o preparo definitivo para ser um mestre, e figurar no plano de resalto em que estão Visconti, Amoêdo, Belmiro, Fiuza... certo que, na sua idade, com o escasso tempo de estudos, que logrou ter, já attingiu muitíssimo no meio dos que mais se esforçaram por conquistar um nome.

[...] Presciliano Silva é um grande artista que se está revelando. Mais tres annos d'applicação num populoso e rico centro intellectual, e teremos um mestre, orgulho da nossa pátria e, sobretudo, dessa gloriosa Bahia tão fecunda em grandes nomes, dos de maior fugor nas armas, nas letras, nas sciencias, mas que teima, incompreensivelmente, em não dar um pintor que aumente a gratidão que o Brasil lhe deve.<sup>443</sup>

As menções a estes trechos e a existência de outros<sup>444</sup> confirmam a importância do estudo destes artistas que ficaram à margem dos grandes nomes consagrados pela historiografia tradicional e, esperamos assim demonstrar que a pesquisa acerca dos retratos de artistas brasileiros no ateliê por seus contemporâneos mostra-se relevante, uma vez que tentamos reconstituir alguns aspectos das histórias destes artistas através do estudo de seus retratos, que denotam também a questão da cumplicidade, a recepção de sua própria arte e a homenagem contida na produção destas obras.

Destaca-se, nesse sentido, a importância do artista, sua afirmação como pintor, além da legitimação de sua posição social (e também daquele que o retrata), por meio do reconhecimento de seu ofício ou até mesmo de sua posição ocupada no momento. Também existiram aqueles retratos de artistas elegantes no ateliê, que poderiam fazer referência, em certa medida, ao cargo acadêmico ocupado em alguma instituição de ensino artístico ou até mesmo revelassem uma homenagem do mestre para com aquele que foi retratado, que no passado já foi seu aluno. Essas questões serão discutidas em nosso próximo tópico.

### **3.3. Os mestres da Escola Nacional de Belas Artes na representação do artista**

O ambiente do ensino artístico certamente representava um espaço de aprendizado para os jovens artistas que, a partir da imagem e carreira de seus mestres, ingressavam em suas aulas com o anseio de atingir prestígio na profissão. Nesta rotina diária de estudos e de aulas, professores e alunos estabeleciam proximidade e convívio e, possivelmente, desenvolveriam relações de amizade que os levassem a retratar o amigo (professor ou aluno) em um ateliê, representando-o de forma elegante, enobrecendo assim sua figura em meio aos atributos de sua profissão.

<sup>443</sup> DUQUE ESTRADA, 1929, pp. 64-67.

<sup>444</sup> Acreditamos que não caberia apresentar neste momento.

Este espaço é reservado ao estudo de dois retratos que se relacionam às questões relativas à Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro. No primeiro, a relação é estabelecida por mestres da instituição - retratado e retratista foram professores da ENBA – e, no segundo retrato, veremos a ligação do retratista (mestre) com o retratado (aluno), que resultou na composição de uma obra em que o discípulo aparece com vestimentas requintadas posando no ateliê, tendo os atributos do ofício em mãos.

Tais aspectos podem ser discutidos no *Retrato do pintor Pedro Weingärtner*, por Henrique Bernardelli, datado em 1895. Na tela de formato circular [Fig. 3.3.1], vemos o pintor Pedro Weingärtner em meio corpo mirando o espectador, enquanto mantém em sua mão direita o pincel direcionado à paleta apoiada em sua outra mão junto a outros pincéis. Ao fundo, um cavalete com uma tela é representado, do qual não conseguimos identificá-lo até o momento<sup>445</sup>, revelando possivelmente que Weingärtner fora retratado em seu ateliê em meio ao ofício, mas portando trajes formais que corresponderiam ao ideal do artista elegante em qualquer ocasião. Isto nos fornece margem para vinculá-lo à figura do *dândi*, que como já fora mencionado apresentava o espírito de vida do artista, de sua inserção em um meio cultural e intelectual bastante demarcado.

Pedro Weingärtner nasceu em Porto Alegre, em 1853, em uma família de imigrantes alemães, atuantes no ramo da litografia e do desenho. É provável que este núcleo familiar tenha favorecido seu interesse pelo campo artístico levando-o a viajar com recursos próprios para Alemanha, em 1879. Em Hamburgo, conforme consta nas descrições biográficas do pintor<sup>446</sup>, Pedro Weingärtner matricula-se no Liceu de Artes e Ofícios, depois muda-se para Karlsruhe e cursa a Escola de Belas Artes de Baden, onde é aluno de Ferdinand Keller, Theodor Poeckh e Ernst Hildebrandt. Vai para Berlim, junto com o professor Ernst Hildebrandt e ingressa na Real Academia de Belas Artes. No ano seguinte, viaja para Paris<sup>447</sup> dando continuidade aos estudos e, em 1884, obtém uma bolsa do imperador dom Pedro II, que lhe dá a possibilidade de continuar seus estudos na Europa, permitindo que o artista fosse de Paris para Munique e depois que permanecesse alguns anos em Roma. Nestes anos que seguiram, o pintor retornou ao Brasil, expôs suas obras, assim como participou do *Salon*

<sup>445</sup> Como não conseguimos identificar com precisão a tela representada no cavalete [Fig. 3.3.2], apontamos aqui uma hipótese que esta talvez seja um estudo ou cópia em pequenas dimensões da tela *A Derrubada* [Fig. 3.3.3], parte do acervo do MNBA.

<sup>446</sup> CAMPOFIORITO, 1983, pp. 116-117. Também foram consultadas as seguintes publicações: GUIDO, 1956 e CATÁLOGO - *Pedro Weingärtner 1853-1929*, 2009, entre outros.

<sup>447</sup> Existe menção à passagem de Pedro Weingärtner na Académie Julian entre os anos de 1882 a 1884, mas sem a vinculação de algum professor na listagem dos artistas homens que passaram pela Académie Julian, segundo os anos e seus professores em: SIMIONI, 2008, p. 344.

parisiense de 1891<sup>448</sup> e também foi nomeado professor da Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro. Ao que se sabe, permanece pouco tempo no cargo, de 1891 a 1895<sup>449</sup>, e logo retorna a Roma, mantendo outras idas e vindas ao Brasil até se fixar permanentemente em Porto Alegre, em 1920, aonde vem a falecer no ano de 1929. Com base nestas breves linhas, percebemos a circulação do pintor no ambiente europeu e podemos nos indagar sobre quando ocorreu a aproximação com seu retratista, o pintor Henrique Bernardelli, que também estudou em Roma, mas por um longo período, entre 1878 a 1886<sup>450</sup> e atuou como professor da Escola Nacional de Belas Artes, nos anos de 1891 a 1895<sup>451</sup>. Nesse sentido, é interessante também olharmos para a vida e obra de Henrique Bernardelli.

Nascido em Valparaíso, Chile, em 1858, filho de um violinista e de uma bailarina que fixaram residência no Rio Grande do Sul em meados da década de 1860, depois de passarem pelo México e pelo Chile. Sabe-se que em viagem por Porto Alegre, em 1865, Dom Pedro II conheceu a família Bernardelli e convidou-os a viver no Rio de Janeiro e para lá a família se desloca, em 1867<sup>452</sup>.

Em 1870, Henrique Bernardelli matricula-se na Academia Imperial de Belas Artes (AIBA)<sup>453</sup>, onde permanece até 1878, em seu período de estudos obtém menções honrosas e medalhas, mas é derrotado por Rodolfo Amoedo quando concorre ao prêmio de viagem no ano de 1878. No entanto, viaja com recursos próprios para a Itália, onde o irmão Rodolpho Bernardelli<sup>454</sup> estava estudando, após obter o prêmio de viagem. Assim, se estabelece em

<sup>448</sup> Conforme menção contida em “*Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure, des artistes vivants*”, de 1891, identificamos que: “**WEINGARTNER** (Pedro), né à Rio-de-Janeiro (Brésil), élève de MM. Bouguereau et T. Robert-Fleury. – A Rome, villa Tern, et à Paris, rue Hégésippe-Moreau, 13, impasse Hélène. / **1693** - \* *La leçon*.”. Ver: <<https://archive.org/stream/explicationdesou1891soci#page/144/mode/2up>>. Acesso em: 18 de janeiro de 2018.

<sup>449</sup> Ao que podemos averiguar através dos periódicos da época, Pedro Weingartner foi nomeado para ocupar o cargo de professor da cadeira de desenho figurado na ENBA em 1891, conforme consta na notícia do jornal *O Brasil: Folha Diária*, de 21 de maio de 1891, a saber: “**Escola de Bellas Artes**. Foi nomeado Pedro Weingartner para o lugar de professor de dezenho figurado da escola nacional de bellas artes.”. O *BRAZIL: FOLHA DIÁRIA*, 21 de maio de 1891, edição 339, p. 2, 5º col. Sua saída consta em uma das passagens dos Relatórios do Ministérios da Justiça do ano de 1897, na seguinte menção: “Achando-se vaga a cadeira de desenho figurado, por ter pedido exoneração o respectivo professor Pedro Weingartner, em 9 de maio de 1895, foi a mesma posta em concurso.[...]”. *ESCOLA NACIONAL DE BELLAS-ARTES. Relatórios do Ministerio da Justiça*, RJ, 1897, p. 241.

<sup>450</sup> CAMPOFIORITO, 1983, p. 194. Sabe-se que o pintor também teve uma passagem por Paris e frequentou a Académie Julian no ano de 1893 tendo aulas com William-Adolphe Bouguereau, conforme consta na listagem dos artistas homens que passaram pela Académie Julian, segundo os anos e seus professores em: SIMIONI, 2008, p. 342.

<sup>451</sup> LEITE, 1988, p. 71.

<sup>452</sup> Idem.

<sup>453</sup> Tendo aulas com Zeferino da Costa, Agostinho da Motta e Victor Meirelles. Ver a breve biografia de Henrique Bernardelli disponível em: CATÁLOGO Coleções em diálogo, 2017, p. 144.

<sup>454</sup> Sabe-se que Henrique Bernardelli também teve auxílio do irmão Rodolfo Bernardelli e de amigos para realizar a viagem e custear sua estadia.



Roma como discípulo de Domenico Morelli<sup>455</sup> e também frequenta a *Associazione Artistica Internazionale di Roma*<sup>456</sup>.

Em seu período de estudos na Itália, envia duas aquarelas para a Exposição Geral de Belas Artes de 1884<sup>457</sup>. Antes de retornar ao Brasil, expõe em uma das salas da Imprensa Oficial obras realizadas em Roma<sup>458</sup>, conforme consta no seguinte extrato da *Revista Illustrada*, de 1886, que selecionamos alguns trechos relevantes que dizem respeito a sua estadia de estudos na Itália:

N'uma das salas do pavimento térreo da Typographia Nacional expoz o Sr. Rodolpho Bernardelli, grande quantidade de quadros a óleo e a pastel feitos pelo seu irmão Henrique Bernardelli, actualmente em Roma.

De todos os artistas modernos brasileiros que foram para a Europa aperfeiçoar-se na arte da pintura, este parece ser o que mais tem aproveitado.

Será por ter mais talento ou por ter ido para a Italia de preferencia á França, onde se acham seus collegas Amoedo e Monteiro que seguem, mais ou menos, o mesmo genero de pintura? [...]

Por ora, nos limitaremos a dizer que Roma oferece muito mais vantagem a quem quer estudar do que Paris. Esta grande capital, tem a vantagem, é verdade, de ver para ahi affluir tudo o que há de melhor em matéria d'arte; as suas exposições annuaes no *salon* dão uma idéa geral do movimento artístico de todos os paizes; mas isto será sufficiente para quem precisa estudar? Não nos parece. Será muito bom talvez para quem já sabe e que só preciso vêr; mas para quem pretende aprender não há outro paiz senão à Italia e sobretudo Roma, onde se reúnem os melhores alunos de todos as academias do mundo, que para ahi são enviados pelos seus respectivos governos, para aperfeiçoarem-se nas artes da pintura, esculptura, architectura e musica. [...]

Quem quer aprender vá a Roma; quem quer vêr ou expor, vae a Paris.

Henrique Bernardelli foi para a capital da Italia; elle queria estudar e não podia escolher melhor.

Eis ahi a vantagem que vemos nas suas pinturas sobre a dos outros seus collegas da Academia, que estão na Europa.

Os seus quadros já são bem aceitos nas exposições da Italia e de Paris e o mais brilhante futuro espera o jovem pintor que muito honra a nossa Academia das Bellas Artes, [...]<sup>459</sup>

Retorna ao Brasil em 1886 e realiza uma exposição de suas obras feitas na Europa, dentre elas *Tarantela*, *Maternidade*, *Messalina*, *Modelo em Repouso* e *Meio Dia*<sup>460</sup>. Leciona na Escola Nacional de Belas Artes, entre 1891 a 1905 e após sua saída passa a ensinar pintura em sua residência em Copacabana, por onde passaram muitos artistas. Em sua produção artística, o pintor realizou pinturas de história, gênero, retratos, paisagens em muitas técnicas,

<sup>455</sup> LEITE, 1988, p. 71.

<sup>456</sup> No catálogo “Coleções em diálogo: Museu Nacional Soares dos Reis e Pinacoteca de São Paulo”, p. 144 é mencionado que possivelmente o contato travado entre Henrique Bernardelli e o artista português Henrique Pousão tenha se dado na Associazione Artistica Internazionale di Roma, do qual os irmãos Bernardelli frequentaram em sua estadia de estudos em Roma.

<sup>457</sup> O crítico Félix Ferreira realiza um comentário a respeito desta exposição e da participação de Henrique Bernardelle. Ver: FERREIRA, 2012, p. 214.

<sup>458</sup> O “Catálogo dos Quadros de Henrique Bernardelli e Nicolao Facchinetti, expostos na Imprensa Nacional em 1886”, está disponível para consulta online em: <[http://www.dezenovevinte.net/catalogos/catalogo\\_hb1886.htm](http://www.dezenovevinte.net/catalogos/catalogo_hb1886.htm)>.

<sup>459</sup> BELLAS-ARTES. *Revista Illustrada*. Ano 11, Rio de Janeiro 1886, n° 441, p. 6. 2° col.

<sup>460</sup> LEITE, 1988, p. 71.

como óleo, têmpera, fresco, pastel, aquarela e água-forte.<sup>461</sup> Uma longa carreira encerrada em 1936, ano de seu falecimento na cidade do Rio de Janeiro.

Com base nos aspectos levantados, pensamos que a aproximação entre os pintores Pedro Weingärtner e Henrique Bernardelli deva ter surgido quando ambos estavam no exterior, em Roma, e naturalmente continuado em terras brasileiras na época que ocuparam cargo de professores na ENBA. Conforme podemos identificar no documento que sanciona a posse de ambos como professores<sup>462</sup>, Henrique Bernardelli foi nomeado para o cargo de professor de pintura, de acordo com o decreto do dia 30 de dezembro de 1890, tendo comparecido no dia 25 de maio para tomar posse e Pedro Weingärtner, nomeado para o cargo de professor de desenho figurado, segundo o decreto de 16 de maio de 1891, tomando posse no dia 28 de maio de 1891. A proximidade na data que ambos tomaram posse para o cargo de professores, com diferença de apenas três dias também é um fator a se destacar<sup>463</sup>.

Sobre a provável amizade cultivada entre os dois pintores, conforme consta em uma passagem do livro de Angelo Guido sobre Pedro Weingärtner “[...] Henrique Bernardelli, [...] conhecera Pedro Weingärtner em Roma, onde o chamava, por brincadeira de ‘vende gatti’ (vende gatos).”<sup>464</sup> Nesse sentido, temos assim a primeira menção aos dois conterrâneos que, então, se aproximaram em Roma e que provavelmente devam ter mantido contato no Brasil. Sobre este ponto, Ruth Sprung Tarasantchi aponta que:

[...] Na *Guida Monaci* de Bologna, por dois anos seguidos, numa propaganda da Villa Strohl-fern incentivando os artistas a usarem seus ateliês, está citado em 1887, entre os principais residentes, o nome de Weingartner, e no ano seguinte novamente ele é citado, ao lado de Bernardelli. É a partir desta época que Weingärtner se torna amigo de Henrique Bernardelli. Por ocasião de sua estada no Rio de Janeiro, quando lecionava na Escola Nacional de Belas Artes, Bernardelli fará um retrato do colega, que hoje está no Museu Nacional de Belas Artes. Também em Porto Alegre há uma foto em que os dois artistas aparecem abraçados. [...] <sup>465</sup>

No texto em questão é disponibilizada a imagem do anúncio<sup>466</sup> [Fig. 3.3.4] constando o nome de Weingärtner e Bernardelli entre os artistas que mantêm ateliês na Villa Strohl-fern e no fim da publicação em “Cronologia da vida, carreira e das obras do artista”, por Paulo Gomes, temos a imagem de um Cartão-postal [Fig. 3.3.5], enviado por Henrique Bernardelli para Pedro Weingärtner em 1915, o qual leia-se no lado direito:

<sup>461</sup> Idem.

<sup>462</sup> Acervo Museu D. João VI. Pasta – Encadernados - 6147 - Posse de Professores e Empregados 1891/1911. Disponível em: <<http://www.docvirt.com/docreader.net/MuseuDJJoaoVI/7424>>. Acesso em: 14 de janeiro de 2018.

<sup>463</sup> Talvez os dois tenham retornado juntos da Itália, a fim de assumirem seus cargos de professores junto à ENBA, contudo, ainda nos faltam documentações a este respeito.

<sup>464</sup> GUIDO, 1956, p. 54.

<sup>465</sup> TARASANTCHI, 2009, p. 22.

<sup>466</sup> Esta imagem também está presente em: DAZZI, v. IX, n. 1, jan./jun. 2014.

Meu caro amigo Pedro

Faço votos para que o anno novo de 1915 te seja propicio em todos os teus desejos continuando a nossa boa e velha amizade (sic) ainda por muitos annos, trabalhando com saúde e bom humor. Meus respeitos e cumprimentos a tua Senhora

HBernardelli

Recomenda-me a Senhor teu sogro

E, no lado esquerdo, informações do destinatário:

Il<sup>mo</sup> Senh  
Pedro Waingartner  
Penção Geoffroy (antigo Macedo)  
Petropolis

Vemos, assim, que Pedro Weingärtner e Henrique Bernardelli cultivariam “uma boa e velha amizade”, algo que para nós é muito interessante, pois nos fornece aspectos para a análise do retrato de Weingärtner, por Bernardelli. Acreditamos que o retratado deva ter apreciado o resultado, pois em 1905, portanto dez anos após o quadro de Henrique Bernardelli, Pedro Weingärtner faria um autorretrato [Fig. 3.3.6] em resposta a um pedido<sup>467</sup> de Joaquim Nabuco<sup>468</sup>, que apresenta semelhanças com o retrato por nós estudado, principalmente em seu formato e pela representação aproximada, quase em busto, mantendo olhar preso ao observador, trajando-se elegantemente e tendo evidenciado seu ofício através da presença da paleta. Contudo, estas são somente observações realizadas através da comparação de imagens e nos faltam demais dados que comprovem tal relação.

Ao observarmos novamente o “*Retrato do pintor Pedro Weingärtner*”, por Henrique Bernardelli, notamos a presença de uma inscrição na lateral superior do quadro que acompanha o formato circular da tela. Nela, há a identificação do retratado “PEDRO WEINGARTNER” e, possivelmente, uma distinção “Prof. E. N. DE BELLAS-ARTES-1895”<sup>469</sup>, o que talvez revele que o quadro em questão possua um caráter institucional. Apontamos tal possibilidade, pois no levantamento das Exposições Gerais de Belas Artes da Escola Nacional de Belas Artes, Carlos Roberto Maciel Levy indica que Henrique Bernardelli expôs, em 1916, uma “série de vinte e dois medalhões de homens ilustres, projetados para a fachada da Escola Nacional de Belas Artes”<sup>470</sup>. Embora a informação aponte a produção de 22 medalhões, são mencionados apenas 17 deles na publicação de Levy<sup>471</sup>, sem constar o nome

<sup>467</sup> Acerca do pedido e a realização deste autorretrato ver: TARASANTCHI, 2009, pp. 36-37.

<sup>468</sup> Joaquim Nabuco (1849 Recife – 1910 Washington) foi um historiador, jornalista, político, diplomata e jurista formado pela Faculdade de Direito do Recife, sendo também um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras.

<sup>469</sup> Seguido de “HBERNARDELLI” na vertical.

<sup>470</sup> LEVY, 2003, pp. 416-417.

<sup>471</sup> São eles: A. Taunay, Debret, Z. Ferrez, Ferrez, Lebreton, Dom Pedro I, Dom Pedro II, Porto-Alegre, Maximiano Mafra, Bittencourt da Silva, Chaves Pinheiro, Agostinho da Mota, Antônio de Pádua, Vítor Meireles, Pedro Américo, Benjamin Constant e Marechal Deodoro da Fonseca. Idem.

de Pedro Weingärtner nesta relação, mas talvez exista a possibilidade deste quadro pertencer a essa leva de representações ou que mantenha alguma relação com esta produção. No entanto, ao consultarmos a base de dados Donato<sup>472</sup>, referente ao acervo do Museu Nacional de Belas Artes, encontramos um esboço em papel da “*Localização dos medalhões para a fachada da Escola Nacional de Belas Artes, atual MNBA*” [Fig. 3.3.7], em que constam a identificação dos indivíduos representados nos medalhões produzidos por Henrique Bernardelli, sendo eles: 1° D. João VI, 2° Conde da Barca, 3° Grandjean de Montigny, 4° Nicolas Taunay, 5° Auguste-Marie Taunay, 6° Debret, 7° Zéphyrin Ferrez, 8° Marc Ferrez (Escultor), 9° Félix Taunay, 10° Lebreton, 11° D. Pedro I, 12° D. Pedro II, 13° Bettencourt da Silva, 14° Pedro Américo, 15° Victor Meirelles, 16° Agostinho da Motta, 17° Chaves Pinheiro, 18° Padua, 19° João Maximiano Mafra, 20° Porto Alegre, 21° Benjamin Constant, 22° Deodoro. Essa mesma identificação e ordem dos representados também aparece no Anuário do Museu Nacional de Belas Artes de 1942 ao mencionar os “MEDALHÕES DE HENRIQUE BERNARDELLI EXISTENTES NA FACHADA DO MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES”<sup>473</sup>

O retrato do pintor Weingartner não estaria, portanto, incluso nesta remessa de medalhões expostos na XXIII Exposição Geral de Belas Artes de 1916, ao que parece de maneira pouco convidativa para apreciação, pois conforme menção de João Luso sobre “O ‘Salon’ de 1916” na *Revista do Brasil*, de setembro de 1916: “[...] O Sr. Henrique Bernardelli enviou excelentes medalhões ‘a fresco’ que se destinam á fachada da Escola e que, distribuídos por duas sacadas, em cavalletes baixos e em locais acanhados, mal se deixam apreciar; [...]”<sup>474</sup>. Dos medalhões expostos possuímos imagens de cinco deles, sendo estes respectivamente: *Retrato do arquiteto Grandjean de Montigny* [Fig. 3.3.8], *Retrato de Joaquim Lebreton*, [Fig. 3.3.9], *Retrato de Antônio de Araújo de Azevedo, conde da Barca* [Fig. 10], *Retrato do pintor Nicolas Antoine Taunay* [Fig. 3.3.11] e *Retrato do pintor Félix Émile Taunay* [Fig. 3.3.12], todos pertencentes ao acervo do MNBA, assim como o *Retrato do pintor Pedro Weingartner*, que atualmente encontra-se na Reserva Técnica do museu. Em

<sup>472</sup> Programa de computador voltado para a catalogação do acervo do MNBA, do qual só temos acesso para consultas nas instalações da instituição.

<sup>473</sup> A menção no Anuário de 1942 corresponde às especificações constantes no esboço de Henrique Bernardelli aqui apresentado em imagem, onde, no lado direito, existiria a representação de: 1. D. João VI, 2. Conde da Barca, 3. Grandjean de Montigny, 4. Nicolas Antoine Taunay, 5. Augusto Marie Taunay, 6. Zepherin Ferrez, 7. Marc Ferrez, 8. Jean Baptiste Debret, 9. Felix Emile Taunay, 10. Joaquim Lebreton e 11. D. Pedro I. Já no lado esquerdo, temos a representação de: 12. D. Pedro II, 13. Bittencourt da Silva, 14. Pedro Américo, 15. Victor Meireles, 16. Agostinho da Motta, 17. Chaves Pinheiro, 18. Antônio de Pádua, 19. Manuel de Araújo-Alegre, 20. João Maximiano Mafra, 21. Benjamin Constant e 22. Marechal Deodoro da Fonseca. ANUÁRIO DO MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. Rio de Janeiro, n. 4. 1942, p. 24. Disponível em: <<http://mnba.phlnet.net/pdf/1942.pdf>>. Acesso em: 10 de janeiro de 2018.

<sup>474</sup> João Luso. “O ‘Salon’ de 1916”. *Revista do Brasil*, São Paulo, setembro de 1916, ano I, v. III, n. 9, p. 38. Disponível em: <<http://bibdig.biblioteca.unesp.br/handle/10/26234>>.

visita ao MNBA, obtivemos a oportunidade de observar pessoalmente<sup>475</sup> e de comprovarmos a existência das escrituras na lateral superior direita, em tinta vermelha, acompanhando o formato circular da tela, mencionadas anteriormente: “PEDRO WEINGARTNER Prof. E. N. DE BELLAS-ARTES-1895” e logo abaixo a assinatura “HBERNARDELLI”. Apontamos também que existem inscrições em dois outros retratos acima mencionados, sendo eles o *Retrato do arquiteto Grandjean de Montigny*, que consta na parte superior a identificação “ARCH- GRAND-JEAN-DE-MONTIGNY” e no *Retrato do pintor Nicolas Antoine Taunay*, temos igualmente na parte superior a inscrição “NICOLAS ANT TAUNAY”. Tal indicação talvez aponte alguma relação entre as obras ou uma possível referência.

Ainda, na consulta na reserva técnica do MNBA, tivemos a oportunidade de observar também que a tela foi reentelada e por conta deste motivo não identificamos nenhuma inscrição ou informação presente em seu verso que contribuísse para a nossa análise. Contudo, não podemos nos esquecer de mencionar que ao contemplarmos o quadro nos chamou atenção a fatura da tela e a mescla de cores das pinceladas presentes no terno de Weingärtner. Outro aspecto a se destacar é uma informação sobre a obra presente na base de dados do acervo do museu: “transferência, 1937, Escola Nacional de Belas Artes”, ou seja, 1937 - ano em que data a criação do museu -, pois: “O Museu Nacional de Belas Artes foi criado pela lei n.º 378, de 13 de fevereiro de 1937, constituindo do acervo da pinacoteca da Escola Nacional de Belas Artes.”<sup>476</sup> Diante disso, podemos dizer que a obra esteve em posse da ENBA até efetivamente ingressar ao acervo do museu quando este foi criado, portanto a hipótese levantada da tela possuir um caráter institucional ganha força, pois a mesma não foi presenteada ao retratado, o pintor Pedro Weingärtner, e sim permaneceu no acervo da instituição, talvez pelo seu caráter histórico da preservação da imagem de um dos professores.

À vista disto, destacamos também a hipótese que Henrique Bernardelli talvez tenha realizado esta obra em razão da saída efetiva de Pedro Weingärtner do quadro dos professores da ENBA, em 1895, ano em que a tela é datada. Anterior ao quadro do MNBA, chamamos atenção para uma caricatura de Pedro Weingärtner [Fig. 3.3.13] feita por Henrique Bernardelli e publicada no jornal *Gazeta de Notícias*, de 10 de outubro de 1894. Na caricatura, o pintor é representado elegantemente, em pé e de perfil, dando evidência à sua baixa estatura e aos seus pequeninos pés; em sua mão esquerda, vemos dois pincéis e na direita um longo tento, semelhante a um cetro; percebemos também que o pintor é caricaturado com asas em formato

<sup>475</sup> Visitamos a reserva técnica do Museu Nacional de Belas Artes no dia 06 de novembro de 2017, e fomos acompanhados pela museóloga Nilselia Maria Monteiro Campos Diogo, a qual agradecemos imensamente pela atenção e gentileza em todos os contatos realizados.

<sup>476</sup> ANUÁRIO ESTATÍSTICO DO DISTRITO FEDERAL: Ano VI – 1938. “Museus – I – Principais museus públicos e particulares”. Serviço gráfico do I. B. G. E. Rio de Janeiro, 1939, p. 326.

de paletas, onde nota-se o orifício de encaixe dos dedos e curiosamente parece que existe a representação de cinco pontos de interrogações na asa/paleta, que nos leva a alguns questionamentos, tais como: seria esta uma crítica ou um elogio sobre o que poderia vir da paleta do pintor? Abaixo da caricatura há o seguinte texto:

... em todo o tamanho pequeno faz-se grande ...

**PEDRO WEINGARTNER**

Os nativistas hão de dizer que elle é allemão, e allemão tambem o chamará, mas por outras razões, o nosso correspondente em Londres, que teima em dizer que o maestro Alfredo Kiel não é portuguez, isso com grande descontentamento da colônia.

A nós faz-nos conta dizer que o Pedro é brasileiro, pois que deixou o umbigo no Rio Grande, e gaba-se de ser *guasca*. Henrique Bernardelli desenhou-o com azas; é que as tem, o diabo do Pedro, e tem voador por esses ares fora, fazendo-se um artista com quem se deve contar. Na exposição actual, Weingartner está bem representado, e os amadores parecem dispostos a deixar-lhe o *atelier* vasio. Pouco importa; elle não tem medo de trabalhar, e em breve o veremos, de volta dos seus pampas, ou de Berna, ou da Allemanha com um novo sortimento de trabalho, em que sempre há a notar um passo para diante. E' que o Pedro não é um official de pintura; é um pintor, em toda a extensão da palavra.<sup>477</sup>

Tanto no texto quanto na caricatura, encontramos menção ao carácter viajante de Weingärtner e, podemos ir mais além ao apontar outras características contidas nesta caricatura, tais como: a possível representação de Weingärtner como rei, portando tento/cetro, e também divino, com asas semelhantes a paletas contendo ponto de interrogações em sua superfície, que podem simplesmente significar a ideia que nunca sabemos o que pode sair da paleta do artista.

É interessante mencionarmos ainda que Henrique Bernardelli realizou outras caricaturas de artistas contemporâneos, entre eles a *Caricatura de Aurélio de Figueiredo* [Fig. 3.3.14], onde também se nota a presença dos atributos de um pintor, como a paleta, pincéis, tento e caderno de estudos debaixo do braço. Existem ainda aqueles estudos ou talvez esboços de obras que podem, ou não, ter ficado somente nos papéis, como o crayon sobre papel de *Rodolfo Bernardelli* [Fig. 3.3.15] e o *Retrato de Rodolfo Bernardelli* [Fig. 3.3.16], do qual vemos em grafite a cabeça de Rodolfo Bernardelli, irmão mais velho de Henrique Bernardelli, que também se aventurou a desenhar seus contemporâneos de profissão como podemos ver no desenho *Modesto Brocos – Pintor* [Fig. 3.2.17], dedicado “A Mlle Pereira de Mello”, parte do “Álbum de autógrafos dedicado a Leonor Pereira de Melo e organizado por Laurinda Santos Lobo e F. Guimaraes”, pertencente a Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro<sup>478</sup>. Interessa-nos apontar também que o pintor Modesto Brocos fez um desenho de um *Retrato Rodolfo*

<sup>477</sup> GAZETA DE NOTÍCIAS, Rio de Janeiro, 10 de outubro de 1894, edição 281, p. 1.

<sup>478</sup> Localizado no setor de Manuscritos da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, sob o registro: 21,04,019 nº 001-110.

*Bernardelli* [Fig. 3.2.18], o que nos fornece margem para novamente pensarmos nas relações mantidas entre os pintores e as trocas de obras que ocorriam entre os mesmos, como homenagem e sinal de apreço. Sabe-se também que Henrique Bernardelli esboçou um desenho [Fig. 3.2.19] em que apareceria ele e o pintor Modesto Brocos, o que certamente indica a proximidade de Brocos com os irmãos Bernardelli.

Henrique Bernardelli voltaria outras vezes a representar o irmão escultor e também diretor da ENBA<sup>479</sup>, tanto o retratando como civil [Fig. 3.3.21], quanto em meio ao ofício como no *Retrato do escultor Rodolfo Bernardelli, irmão do autor*<sup>480</sup> [Fig. 3.3.22], do qual vemos o escultor de pé, em  $\frac{3}{4}$  meio corpo, voltado para o observador, vestindo um jaleco e segurando em suas mãos uma espátula. Ao fundo, vemos no canto superior esquerdo o delinear de uma escultura, da qual o artista possivelmente estivera trabalhando quando fora retratado. Conforme consta em trecho de notícia sobre a Exposição de Belas Artes de 1897, publicada no *Jornal do Commercio*, de 6 de setembro de 1897, Henrique Bernardelli produziu outro retrato do irmão, do qual desconhecemos até o momento, mas que nos interessa mencionar devido a certa proximidade na datação, dois anos, com o *Retrato do pintor Pedro Weingartner*, a saber:

[...] Outra delicia artística é o retrato do Sr. Rodolpho Bernardelli, sentado á sua mesa de trabalho, sobre a qual está um lampeão com um *abajour* verde. E' uma pequena taboa do tamanho de um mão, visivelmente pintada com prazer intimo, fabrilmente, em que o pincel em toques vigorosos e largas estampou com muita felicidade a figura do distincto escultor.<sup>481</sup>

Foi também de maneira distinta e elogiosa que Henrique Bernardelli retratou o pintor João Zeferino da Costa [Fig. 3.3.23], em uma obra pertencente à Irmandade do Santíssimo Sacramento da Candelária, no Rio de Janeiro. No retrato, vemos o pintor João Zeferino da Costa vestindo jaleco, sentado com o corpo voltado para frente enquanto seu rosto permanece direcionado ao canto esquerdo, em um ponto que desconhecemos; em suas mãos, observamos pincéis e paleta, que evidenciam a menção do ofício do pintor. A imagem desta obra foi encontrada em duas publicações, a primeira em preto e branco [Fig. 3.3.24] foi publicada no

<sup>479</sup> Não só ele, pois também destacamos o *Retrato de Rodolfo Bernardelli* [Fig. 3.3.20] feito por Francesco Raffaele Santoro, em 1898, parte da coleção da Pinacoteca de São Paulo.

<sup>480</sup> Estas duas obras mencionadas chegaram ao MNBA em 1957, por meio de doação dos herdeiros de Ubirajara de Azevedo Coutinho, conforme consta na informação da base de acesso sobre o acervo do museu. Ao pesquisarmos sobre quem seria Ubirajara de Azevedo Coutinho, encontramos em uma notícia sobre a morte do pintor Henrique Bernardelli a menção que foi “Ubirajara de Azevedo Coutinho, seu procurador.”. TRAÇOS DA VIDA DO GRANDE ARTISTA. “A Noite”, RJ, 6 de abril de 1936, edição 8711, p. 19. Também destacamos menção presente no Anuário do Museu Nacional de Belas Artes do ano de 1942: “[...] o Dr. Ubirajara Azevedo Coutinho, amigo particular e inventariante dos irmãos Bernardelli, [...]”. ANUÁRIO DO MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. Rio de Janeiro, n.º 4, 1942, p. 19. Disponível em: <<http://mnba.phlnet.net/pdf/1942.pdf>>

<sup>481</sup> NOTAS SOBRE ARTE. *Jornal do Commercio*, 6 de setembro de 1897, edição 247, p. 3, 1º col.

jornal *A Noite Suplemento, Secção de Rotogravura*, em 20 de agosto de 1940 e, a segunda em uma edição da *Revista Veja*, de 18 de agosto de 1982 [Fig. 3.3.25], arquivada na pasta dossiê do artista na biblioteca do MNBA<sup>482</sup>. Zeferino da Costa também foi professor da ENBA, ocupando a cadeira de modelo vivo, entre idas e vindas, inclusive em anos em que Henrique Bernardelli também ocupava a cadeira de pintura<sup>483</sup>. Novamente, somos levados a pensar em um possível caráter institucional, mas agora voltado ao retrato de Zeferino da Costa, semelhante ao que acreditamos ter ocorrido com o *Retrato do pintor Pedro Weingartner*. Teria, então, o pintor e professor Henrique Bernardelli a intenção de representar os professores da ENBA atuantes até o período em que o mesmo estivera lecionando? Tal questão permanece sem resposta, mas talvez aponte indícios para um caminho de entendimento acerca da produção desta obra.

Certamente, Henrique Bernardelli manteve uma boa relação com os artistas de seu tempo, não só brasileiros, como também com os estrangeiros dos quais estabeleceu contato em seu período de estudos em Roma<sup>484</sup>, e neste grupo possivelmente esteve incluído o pintor venezuelano Antonio Herrera Toro. A Pinacoteca de São Paulo possui um *Retrato de Herrera* [Fig. 3.3.26], por Henrique Bernardelli, datado também no ano de 1895, assim como o *Retrato do pintor Pedro Weingärtner*. No óleo de pequenas dimensões, aparentemente inacabado em sua extremidade, vemos pouco mais que o busto de um homem, em perfil. O mesmo veste-se elegantemente e, em sua cabeça, há um chapéu ou boina; no lado direito da tela, uma paleta retangular é parcialmente representada evidenciando, assim o ofício do retratado. Acreditamos que a aproximação de Antonio Herrera Toro com Henrique Bernardelli deva ter ocorrido quando o primeiro concluía seu período de estudos como bolsista em Paris e Roma, - iniciado em 1875 e encerrado em 1879 quando retorna a Caracas<sup>485</sup> -, pois em 1878, Henrique Bernardelli viajou para Itália e talvez por lá tenha estabelecido contato com o pintor venezuelano e posteriormente o retratado. Mas ao que parece, não teve a oportunidade de concluir o trabalho e de presentear o retratado, pois conforme legenda da obra, a mesma chegou ao acervo da Pinacoteca devido a “Doação do Espólio do artista”, no ano de 1937, isto é, até este momento a obra esteve em posse de Bernardelli. Contudo, é interessante saber que no mesmo ano em que produziu o *Retrato do*

<sup>482</sup> Pasta dossiê do artista preservada na Biblioteca/Mediateca Araújo Porto Alegre, no Museu Nacional de Belas Artes, RJ. “Pasta Bernardelli, Henrique. COD. BE – 25. 024149”.

<sup>483</sup> Ver os Relatórios do Ministério da Justiça (RJ) - 1891 a 1927, em que é possível consultar a passagem destes dois pintores no ensino artístico da ENBA.

<sup>484</sup> Este é o caso do pintor português Henrique Pousão.

<sup>485</sup> CATALOGO Antonio Herrera Toro, 2012, p. 220.



pintor *Pedro Weingärtner*, Bernardelli também tenha realizado outro retrato de artista e que tenha dado destaque aos atributos do ofício de um pintor.

Ao buscarmos outras obras sobre a temática do ateliê do artista na produção de Henrique Bernardelli, encontramos em alguns de seus autorretratos menções ao seu ofício que nos interessa apontar, como no *Autorretrato* [Fig. 3.3.27], de 1898, parte do acervo da Pinacoteca de São Paulo, em que o vemos em meio corpo, olhando para o observador, vestindo uma camisa branca que aparenta ser na verdade um camisolão. No canto esquerdo, vemos a representação da lateral de um cavalete, inserindo-o, portanto, no ambiente do ateliê, assim como a escultura, ao fundo, provavelmente de seu irmão Rodolfo. Sabemos que os irmãos mantiveram o costume de dividir ateliê. Sobre este ponto, nos interessa destacar uma menção ao ateliê dos Bernardelli feita em *A semana*, do ano de 1895, isto é, no mesmo ano em que o *Retrato do pintor Pedro Weingärtner* é datado:

Depois de vermos tanta cousa boa do illustre Rodolpho passámos ás salas em que Henrique Bernardelli tem o seu *atelier* e ahi tivemos ensejo de extasiar-nos contemplando vários quadros – vistas de Theresopolis, riquíssimas de observação, colorido seguro, verdade de tom, correcção de desenho. Infelizmente o distincto pintor não poudé dar-nos a representação de um desses bellos dias de sol, brilhantes, em que a natureza apparece numa ostentação ruidosa de cores. Durante a permanência de Henrique Bernardelli em Therezopolis o sol mostrou-se avaro de seus raios.

[...] Henrique fez-nos ver todas as curiosidades que tumultuam no seu pequeno, mas bellissimo *atelier*.<sup>486</sup>

Questionamo-nos se, entre estes vários quadros contemplados no ateliê da rua da Relação 6A<sup>487</sup>, estaria o *Retrato do pintor Pedro Weingärtner*, produzido este ano e que, a nosso ver, apresenta semelhanças com um autorretrato [Fig. 3.3.28] de Henrique Bernardelli, que desconhecemos a datação e localização, mas que visivelmente fora produzido anos depois. Vemos o artista mais velho, com a careca parcialmente escondida pela boina e ao observá-lo nos chamou atenção o formato circular do autorretrato, a representação em busto e a presença de um objeto no canto esquerdo, que pode ser um espelho utilizado para se autorretratar ou até mesmo uma paleta; vemos ainda que o pintor se autorretratou usando avental, opção mantida em outros autorretratos, como na aquarela pertencente ao MNBA [Fig. 3.3.29], que parece ter servido de estudo de composição para o autorretrato que acabamos de mencionar, tendo neste a representação da lateral do cavalete, assim como ocorrera no autorretrato pertencente à Pinacoteca. A opção de ser registrado no ateliê, vestindo avental e boina, também está presente em uma fotografia [Fig. 3.3.30] localizada na

<sup>486</sup> Z. Bellas-Artes. *A Semana*: Volume I, Rio de Janeiro, 28 de junho de 1895, anno VI. Tomo VI. – n.º 91, p. 172, 3º col. Grafia original.

<sup>487</sup> Encontramos em nossa pesquisa sobre a localização dos ateliês de artistas a menção a este endereço, entre os anos de 1892 a 1908, com pequenas exceções.

revista *Ilustração Brasileira*, de agosto de 1923, acerca do “Atelier Bernardelli”. Nesta imagem, vemos o pintor em pé, olhando para a câmera, segurando vários pincéis em suas mãos, vestindo um avental, jaleco e com a boina branca na cabeça, a mesma que observamos nos dois últimos exemplos. Ao fundo, vemos alguns móveis e acima deles peças escultóricas; na parede, observamos uma série de pequenas imagens dispostas por toda sua extensão, possivelmente estudos de obras pertencentes ao ateliê do pintor.

Já no *Auto-retrato* [Fig. 3.3.31], que também faz parte do acervo do MNBA, vemos que o pintor também se autorretratou com vestimentas que utilizaria para trabalhar, com ausência da boina, mas trajando um pesado casaco e aparentemente segurando em sua mão esquerda um pincel. Nesse sentido, podemos dizer que em seus autorretratos Henrique Bernardelli buscou registrar sua imagem como a do artista em meio ao ofício, trabalhando e nos falta representações dele apenas posando elegantemente, como um dândi, no ateliê ou portando algum atributo em mãos que remetesse ao ofício e a este ambiente de trabalho.

Em paralelo, observamos que Pedro Weingärtner se voltou ao tema muitas vezes ao longo de sua carreira, como podemos observar em algumas obras, tais como: *Académie Julian* [Fig. 3.3.32], sem data; *No atelier* [Fig. 3.3.33] e em *Recanto do ateliê em München* [Fig. 3.3.34], ambos de 1884 e na tela de 1890, que teve o título de *Ateliê de Pedro Weingärtner em Roma* [Fig. 3.3.35]. Ainda sobre esta temática, existem os desenhos realizados em seu período de estudo em Paris, tais como: *(No atelier)* [Fig. 3.3.36] e *Sem título* [Fig. 3.3.37], que também revelam o interesse do pintor pelo ambiente e pela representação do artista em meio ao ofício. Sobre *Ateliê de Pedro Weingärtner em Roma*, Ruth Sprung Tarasantchi menciona:

No registro desse mundo urbano que o artista faz em Roma, há quadros que se situam num terreno impreciso, entre o retrato e a cena de gênero. Tal é o caso da tela *Ateliê de Pedro Weingärtner em Roma* (1890), em que Weingärtner reproduz o que seria provavelmente seu próprio ateliê na Via Margutta, sendo, portanto, possível considerar a figura do artista que nele aparece como um auto-retrato. Ao mesmo tempo, porém o que está retratado na tela é o ambiente do ateliê, onde a modelo se prepara para posar para uma cena greco-romana. É uma típica pintura de gênero até mesmo ao revelar o ar de “cenário” do ateliê, com seus tecidos coloridos espalhados sobre cadeiras e poltronas, seus potes e seu vaso grego com figuras, a pandeireta e as flautas penduradas na parede, as guirlandas que pendem do teto, o tapete florido, como adereços que a qualquer momento podem ser mobilizados que aqui aparece é a mesma que compõe o fundo do quadro das três bailarinas que descansam descontraidamente após o fim do espetáculo, e assim sucedeu com inúmeras outras telas do pintor.<sup>488</sup>

Nesse sentido, Weingärtner recorreu à temática do ateliê muitas vezes e, sobre este aspecto, se enquadra no leque de artistas<sup>489</sup> que, ao longo de sua produção, continuamente

<sup>488</sup> TARASANTCHI, 2009, p. 60.

<sup>489</sup> No território brasileiro, em especial, destacamos os pintores Arthur Timótheo da Costa e Almeida Júnior, que estão contemplados em nossa pesquisa.

fizeram referência ao ambiente de criação do artista, e também se deixou registrar em seu ambiente de trabalho e criação por meio da fotografia [Fig. 3.3.38], conforme podemos observar nesta imagem contida no “Álbum de artistas”<sup>490</sup>. Nela, vemos Weingärtner em seu ateliê de Roma, no ano de 1910<sup>491</sup>, sentado em frente a um cavalete, tendo pincéis e paleta em mãos, reafirmando assim seu ofício exaltado no retrato produzido por Henrique Bernardelli, que devido ao seu formato e escolha de representação nos levou a compará-lo com o quadro *El escultor Pedro Collado de Tejada* [Fig. 3.3.39], de 1858, do pintor Vicente Palmaroli y González. Na tela de formato oval, vemos o escultor Pedro Callado de Tejada olhando o observador. Ao fundo, no canto esquerdo, uma pequena escultura é representada, o que certamente o vincula ao seu ofício, pois em sua mão direita o escultor segura uma espécie de espátula que talvez estivesse usando para modelar. O escultor é representado elegantemente com chapéu, terno e gravata e se formos atentos percebemos que enquanto sua mão esquerda segura a espátula, a direita permanece segurando sua gravata em uma espécie de alusão à sua elegância. Notamos, assim, semelhanças com o retrato do pintor Weingärtner, presentes nos formatos das telas - circular e oval -, na posição dos artistas – pouco além do busto e olhando o observador -, nas vestimentas elegantes e no próprio posicionamento dos atributos dos artistas no canto esquerdo do retrato, pois em Weingärtner vemos a tela e no retrato do escultor Pedro Callado de Tejada, temos a escultura como representação de seu ofício. Conforme consta na ficha de catalogação desta obra na publicação *“Artistas pintados. Retratos de pintores y escultores del siglo XIX en el Museo del Prado”*, de 1999, por Estevan Casado, temos menção que a obra fora realizada em Roma e somente ingressou para coleção do museu em 1915<sup>492</sup> e tal informação é interessante para nós, pois podemos supor que talvez Henrique Bernardelli ou Pedro Weingärtner possam ter tido algum contato com esta produção em seu período de viagem e estudo em Roma, quando estabeleceram os primeiros contatos.

De qualquer forma, a amizade de ambos deve ter se intensificado no Brasil, principalmente quando compartilhavam os corredores da ENBA, tendo em vista seus cargos de professores. Nesta mesma linha de raciocínio, também podemos imaginar a proximidade existente entre os professores da instituição com seus alunos que, após anos de estudos, alcançaram êxito e construíram carreiras no campo artístico. Imbuídos destas considerações,

<sup>490</sup> Pertencente a Moises Nogueira da Silva, parte do acervo iconográfico da Biblioteca Nacional, ver: ALBUM de artistas. [S.l.: s.n.], [entre 1882 e 1914]. 2 álbuns (201 fotos:., gelatina, p&b;., 5,4 x 3,4 cm a 16,7 x 11,9 cm) ; 22,5 x 17 cm. Disponível em: <[http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon276572\\_276573/icon276572\\_276573.pdf](http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon276572_276573/icon276572_276573.pdf)>. Acesso em: 26 jan. 2018.

<sup>491</sup> A localização e datação estão descritas na legenda da fotografia.

<sup>492</sup> CASADO, 1997, pp. 86-87.

abordaremos o último retrato de artista no ateliê pertencente a este capítulo reservado àqueles que foram retratados como dândi por seus contemporâneos.

Nesse sentido, o *Retrato de João Timótheo da Costa*, por Rodolfo Amoedo, produzido em 1908, enquadra-se nesta categoria de representação. Amoedo, ao retratar João Timótheo da Costa [Fig. 3.2.71], utiliza os atributos que fazem alusão ao ofício do pintor, através do pincel na mão direita e a paleta na mão esquerda do artista. Observamos o pintor retratado em 3/4, em pé, trajando um fraque cinza chumbo, com longas abas na parte traseira, acompanhado de colete e calças na mesma tonalidade; entre o colete, vemos uma camisa branca e a gravata em tom vinho, que arrematam o visual elegante do pintor que mantém o olhar preso em direção à diagonal esquerda do quadro, em um ponto que desconhecemos. Como observadores, notamos o artista de frente e não temos a visão panorâmica do ambiente, portanto, não sabemos para o quê sua mirada se dirige ou se o pintor somente mantém o seu olhar distante, em uma espécie de divagação interior ou existencial. Devido à concentração da tela na figura do artista, pouco do ambiente é retratado, mas observamos na parede, ocupando parte do fundo, algumas pequenas telas ou talvez estudos serem representados, sendo este outro atributo do ofício do pintor. Por esse ângulo, percebemos que seus atributos e a elegância em seu vestuário são aspectos minuciosamente pensados e não estão ao acaso neste retrato.

Dizemos a mesma coisa, quando observamos o *Portrait of Claude Monet* [Fig. 3.3.40], de Renoir. Monet também é retratado, em 3/4, segurando pincéis e paleta; seu olhar permanece perdido em direção à esquerda da tela em um ponto que desconhecemos, assim como fora representado João Timótheo. Ao fundo, no canto direito, uma cortina branca com tons florais encobre parcialmente o início da vegetação que avistamos através da janela atrás do pintor. Já no *Portrait de Jules Eugène Lenepveu* [Fig. 3.3.41], produzido por sua sobrinha<sup>493</sup> e pintora Joséphine Berthault e exposto no *Salon de 1892*<sup>494</sup> [Fig. 3.3.42], também vemos um pintor retratado em 3/4, segurando pincéis e paleta e vestindo-se elegantemente; seu olhar, como ocorre no retrato de João Timótheo, não se mantém preso ao observador e, neste caso, é direcionado para o canto direito da tela, em um ponto desconhecido para nós. O plano de fundo é neutro e somente percebemos que o pintor está apoiado/sentado em uma mesa ou em algum mobiliário que não conseguimos identificar com precisão.

Vemos, nestes exemplos, como a aparência do artista é um ponto valorizado e, sobretudo, exaltado em suas vestimentas. Acreditamos, assim que a representação do artista

<sup>493</sup> Leia-se no canto esquerdo superior do quadro: “A SON ONCLE/ JOSÉPHINE BERTHAULT/ 1891”.

<sup>494</sup> Consulta ao Catálogo Ilustrado do *Salon (Société des artistes français)*, de 1892. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k110430p/f186.image>>.

retratado como um *dândi*, também pode ser vista no retrato do pintor João Timótheo da Costa e pensamos ser interessante traçarmos algumas linhas<sup>495</sup>, a fim de apresentarmos este pintor. Nascido no Rio de Janeiro em uma família humilde, muito jovem começou a atuar como aprendiz na Casa da Moeda, ao lado de seu irmão, Arthur Timótheo da Costa<sup>496</sup>, que também viria a se tornar um reconhecido pintor. Ambos estudaram na Escola Nacional de Belas Artes, tendo a oportunidade de frequentar as aulas do pintor Rodolfo Amoedo<sup>497</sup>. Caberia aqui abrir um parêntese acerca de uma precoce aproximação entre professor e discípulo<sup>498</sup> que viria a se confirmar na elaboração do retrato aqui analisado, em que vemos, então, o professor retratando seu discípulo e agora também pintor. Assim, tal passagem pode apontar as relações que cercam a produção de um retrato de artista e os significados que esta representação pode possuir para ambos, seja este o pintor que retrata o artista ou o pintor retratado sobre a tela.

Em 1908, ano em que o retrato é datado, João Timótheo da Costa havia concluído seus estudos na Escola Nacional de Belas Artes há alguns anos, pois ingressou em 1894<sup>499</sup> e permaneceu no decorrer de oito anos desenvolvendo suas habilidades artísticas, graças à proteção de Enes de Sousa, então diretor da Casa da Moeda<sup>500</sup>. Neste mesmo ano, 1908, o pintor apresentou na XV Exposição Geral de Belas Artes uma de suas obras<sup>501</sup>, e esta não foi uma participação isolada, pois frequentemente vemos seu nome na lista dos expositores das Exposições Gerais<sup>502</sup> e, em algumas delas, obteve menções honrosas, medalhas, mas nunca concorreu ao prêmio de viagem à Europa. Vemos, assim, que o pintor estava em plena atividade e superando as adversidades que poderiam existir neste período<sup>503</sup>. Sabe-se também que João Timótheo da Costa estava atuando como professor de desenho, conforme consta em uma pequena nota do jornal *O Paiz*, de 6 de julho de 1907: “O Sr. João Timotheo da Costa foi nomeado para reger a aula suplementar de desenho no internato do Gymnasio Nacional, na

<sup>495</sup> Para aprofundar o assunto ver: LEITE, 1988, pp. 195-211; CAMPOFIORITO, 1983, pp. 227-234 e LEITE, 2010, pp. 229, dentre outros.

<sup>496</sup> Para saber mais a respeito da trajetória de Arthur Timótheo da Costa, ver: LEITE, 1988, pp. 215-241.

<sup>497</sup> Para saber mais sobre o pintor Rodolfo Amoedo, ver: CAMPOFIORITO, 1983, pp. 185-191.

<sup>498</sup> No 2º volume do catálogo das Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes de autoria de Carlos Roberto Maciel Levy consta a informação que João Timótheo da Costa foi “Discípulo de Rodolfo Amoedo”. LEVY, 2003, 2º vol., p. 275.

<sup>499</sup> Conforme consta nas informações encontradas na ficha de matrícula de João Timótheo da Costa datada de 10 de maio de 1894, o jovem se matriculou aos 16 anos de idade nas aulas de Desenho figurado e Modelo vivo. Também é mencionada a filiação do pintor: pai José Timótheo da Costa e mãe D. Emilia Candida de Mesquita. Documento pertencente ao Museu D. João VI (6194-Matrículas 1894), consultado online em: <<http://www.docvirt.com/docreader.net/MuseuDJaoVI/18715>>.

<sup>500</sup> COSTA, Angyone, 1927, p. 117.

<sup>501</sup> João Timothéo da Costa expôs a obra “Sonho”. LEVY, 2003, p. 275.

<sup>502</sup> Conforme consulta ao mesmo catálogo, o pintor participou de 14 Exposições Gerais de Belas Artes, entre os anos de 1905 a 1929.

<sup>503</sup> Refiro-me ao fato do pintor ser negro e as possíveis dificuldades existentes em um país que há pouco tempo havia abolido a escravidão.

vaga deixada pelo Sr. João Vieira Ferro.”<sup>504</sup> Permaneceu no cargo, ao que parece, até 1910<sup>505</sup>, sua saída pode ter ocorrido por conta de outros afazeres, pois o pintor tomou parte do grupo de artistas responsáveis pela decoração do Pavilhão do Brasil na Exposição de Turim, em 1911<sup>506</sup>.

Nesse sentido, é possível que a produção do *Retrato de João Timotheo da Costa*, por Rodolfo Amoedo, seja uma espécie de homenagem do mestre ao discípulo, que orgulhoso das conquistas de seu ex-aluno resolveu eternizar sua imagem em um óleo sobre madeira de pequenas dimensões, medindo 49,5 cm de altura por 29 cm de largura. A tela em questão faz parte do acervo do Museu Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro, ao observarmos essa obra *in loco*<sup>507</sup>, identificamos que em seu canto esquerdo inferior existe uma dedicatória de Rodolfo Amoedo acompanhada de sua assinatura e datação do retrato, da qual leia-se: “Ao Discipulo e/ Amigo off./ R. Amoedo/ Rio, 1908”. A existência desta dedicatória confirma o afeto que Amoedo mantinha em relação a João Timótheo da Costa “Discipulo e Amigo” e também o possível oferecimento da obra ao retratado, ou seja, a intenção de presenteá-la estava impressa na dedicatória de Amoedo a João Timótheo. Todavia, ao buscarmos informações sobre a procedência da obra até sua chegada ao acervo do MNBA, encontramos na base de acesso do acervo do museu a informação que a obra fora doada no ano de 1966 por Alfredo Galvão e, infelizmente, não conseguimos angariar outras fontes anteriores a esta que pudessem esclarecer se a obra teria sido presenteada a João Timótheo da Costa e como a mesma chegou à posse de Alfredo Galvão até sua efetiva doação ao museu.

No verso da obra, existe um carimbo da exposição do Centenário de Rodolpho Amoedo, que ocorreu no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro no ano de 1957<sup>508</sup>. Sendo assim, a obra esteve em exposição pública antes de sua doação ao museu e acreditamos que possivelmente ela também estivesse sobre a guarda de Alfredo Galvão esta época. Com

<sup>504</sup> O PAIZ. “Echos & Factos”, 6 de julho de 1907, edição 8311, p. 1, 5º col.

<sup>505</sup> Segundo o Relatório do Ministério da Justiça publicado em 1911, em referencia ao ano anterior, temos a menção da substituição de João Timótheo da Costa, pois: “Por aviso de 4 de agosto foi designado Carlos de Agostini para substituir João Timótheo da Costa na regência da aula de desenho.” INTERNATO DO COLLEGIO PEDRO II (ANTIGO INTERNATO NACIONAL BERNARDO DE VASCONCELLOS). Relatórios do Ministério da Justiça, Rio de Janeiro, 1911, p. 165.

<sup>506</sup> Conforme consta no catálogo da exposição “Turim 1911 – vestígios de uma Exposição Universal”, de Ruth Sprung Tarasantchi: “João Timótheo da Costa e seu irmão mais novo, Arthur Timótheo da Costa, como também Rodolpho Chambelland e o irmão Carlos Chambelland, foram juntos para Paris em 1910, contratados pelo governo, para ajudar os colegas que já se encontravam por lá para trabalhar na decoração do pavilhão brasileiro de Turim. [...]”. TARASANTCHI, 2014, p. 59.

<sup>507</sup> Visitamos a reserva técnica do Museu Nacional de Belas Artes, no dia 06 de novembro de 2017, e fomos acompanhados pela museóloga Nilselia Maria Monteiro Campos Diogo, a qual agradecemos enormemente pela atenção e gentileza.

<sup>508</sup> Conforme consta na listagem de “50 Anos de Exposições no M.N.B.A. (1937-1987)”. Disponível em: <[http://mnba.phlnet.net/pdf/exposicoes/1940\\_2016.pdf](http://mnba.phlnet.net/pdf/exposicoes/1940_2016.pdf)>. A exposição “Rodolfo Amoedo – pinturas – com catálogo. Comemorativa do Centenário de Nascimento (1857-1957)” ocorreu entre 11 de dezembro de 1957 a 31 de janeiro de 1958.

feito, caberia neste momento desenvolvermos alguns aspectos a este respeito e mais especificamente sobre a figura de Alfredo Galvão, pois conforme consta no artigo “Alfredo Galvão e a Escola de Belas Artes”, de Carlos Gonçalves Terra<sup>509</sup>, Alfredo Galvão foi aluno da ENBA, tendo sido discípulo de alguns professores, dos quais gostaríamos de destacar o nome de Rodolfo Amoedo, e em seu período de estudos obteve o êxito de ser o ganhador do prêmio de viagem de 1927, fato que lhe permitiu estudar em Paris. Após seu retorno ao Brasil, começou a lecionar artes, inclusive na própria ENBA, e em sua trajetória ocupou ainda o cargo de diretor do MNBA por alguns anos<sup>510</sup>. Com base nestes aspectos, podemos ter noção da intrínseca relação que Alfredo Galvão manteve com a ENBA e também com o MNBA e, nesse sentido, podemos pensar também em sua admiração por Rodolfo Amoedo, conforme podemos perceber na menção feita a ele publicada no jornal *Correio da Manhã*, em virtude do “Centenário de Rodolfo Amoêdo”:

Falando ao *Correio da Manhã*, teve o professor Alfredo Galvão, catedrático da E.N.B.A., oportunidade de lembrar que, apesar do desnível dos meios culturais em que viveu – França e Brasil do último meado do século XIX ao primeiro terço do século XX, a obra de Amoêdo permaneceu homogênea, mostrando, até hoje, os sólidos valores acadêmicos em que se baseou a formação do mestre. O autor, ainda jovem, da “Partida de Jacob” é bem o mesmo que produziu, muito mais tarde, “As danças”, que ornou o Teatro Municipal do Rio de Janeiro e o belíssimo painel “Faiscador”, do “hall” do Museu Ipiranga, em São Paulo. Em Amoêdo – prossegue o professor Galvão – tudo se impõe por uma certa feição aristocrática no tratar os temas e resolver as composições. Nada em qualquer de suas telas, é vulgar. Conhecedor da técnica dos diversos processos de pintura, tanto manjava com mestria e riqueza de recursos o óleo, a aquarela quanto a têmpera ou a encáustica.<sup>511</sup>

A seguir, nesta mesma matéria, é feita menção à atuação de Rodolfo Amoedo como professor “MESTRE DOS MESTRES” e aos seus muitos discípulos que obtiveram sucesso, a saber:

Recorda o professor Galvão que Amoêdo teve, como discípulos, alguns dos maiores nomes da pintura no Brasil, como Eliseu Visconti, Rafael Frederico, Fiuza, Guimarães, Bento Barbosa, João Macedo, Antônio Viana, Evêncio Nunes, Regina Veiga, os irmãos Timóteo, Lucílio de Albuquerque, os irmãos Chambelland, além de outros. Foi um renovador dos métodos de ensino pois abandonou definitivamente a cópia pela interpretação direta do modelo-vivo e da paisagem. Foi, por igual, um precursor do ensino dos vários processos de pintura, da preocupação de conhecimento dos materiais usados pelo pintor e do estudo dos meios de conservação e restauração dos quadros.<sup>512</sup>

Dado as informações apresentadas, acreditamos encontrar, assim, relação para doação de uma obra de Rodolfo Amoedo por Alfredo Galvão, pois tendo ele posse de uma obra do

<sup>509</sup> Apresentado no XXII Colóquio Brasileiro de História da Arte CBHA, em 2002. Disponível em: <<http://www.cbha.art.br/coloquios/2002/textos/texto13.pdf>>.

<sup>510</sup> TERRA, 2002. Por último, vale destacar também a atuação de Alfredo Galvão como pesquisador e agente de divulgação da história da arte brasileira.

<sup>511</sup> CENTENÁRIO DE RODOLFO AMOÊDO. *Correio da Manhã*. 8 de dezembro de 1957, edição 19849, p. 18.

3º e 4º col.

<sup>512</sup> Idem.

antigo professor resolveu doá-la quando, então, ocupou cargo institucional na ENBA e posteriormente no MNBA, sua morada atual.

Ao contemplarmos o *Retrato de João Timotheo da Costa*, temos a impressão que o mesmo foi retratado em um ateliê, como já observado por Sonia Gomes Pereira ao apontar que “[...] Amoedo detalha o cenário, descrevendo os objetos que compõem o ateliê [...]”<sup>513</sup>, mas devido ao recorte da obra, que ao aproximar a figura restringe a nossa visão do ambiente, somente avistamos alguns pequenos quadros ou estudos na parede seguidos abaixo de um plano de fundo pouco perceptível construído em vários tons marrons. Contudo, quando nos indagamos sobre a hipótese desta representação fazer menção a algum ateliê somos levados a questionar a respeito se o mesmo seria de João Timótheo da Costa ou de Rodolfo Amoedo. Sobre o ateliê de João Timótheo da Costa só sabemos que se situava neste ano<sup>514</sup> na “Rua Conselheiro Pereira Franco, 94”<sup>515</sup>; já sobre o ateliê de Rodolfo Amoedo encontramos no jornal *Gazeta de Noticias*, de 5 de janeiro de 1908, portanto referente ao mesmo ano em que é datado o *Retrato de João Timothéo da Costa*, uma menção :

Na calma das 2 horas da tarde subimos ao *atelier* do mestre Amoedo.

O *atelier* fica no segundo andar de um enorme prédio da avenida Sete de Setembro, separado da Cathedral apenas por uma travessa, que é a rua do Carmo.

Há nesse prédio professores de mathematica, consulados e mais pintores, pois que o Sr. Fiuza e o Sr. Macedinho também ahi montaram *ateliers*. As escadas rangem. Estamos bem num trecho do Rio Moderno, o Rio que vae a se parisienar abandonando as pequenas habitações por estes collossaes phalausterios.

Rodolpho Amoedo tem o *atelier* rodeado de janelas. Caustique [sic.] a cidade um calor assolador, naquelle remanso há sempre a suave atmosphaera refrescada pela viração do mar; seja sob o esplendor do sol ou sob nuvens de chuva, aos olhos dos que chegam ás janelas desdobra-se um panorama vivaz com toda a vida formigante do morro do Castello, o amontoado do casarão trepado na montanha, os grandes panos de *squares* do antigo largo do Paço.

[...] Amoedo, o mestre admiravel da *Partida de Jacob* e da *Mulher Núa*, de jaquetão de brim e bengala na mão, fuma um cigarro, passeando pelo *atelier*. Não trabalha; está pensando. A's vezes um bocado de palestra vem lhe suggerir idéas, vem ferir-lhe ao vivo a inspiração. E' que Amoedo pensa muito as suas obras antes de compolas. [...]

Mas Amoedo, no seu *atelier*, onde os divans de esteirinha são convidativos, vai me mostrando telas, historiando a vida desses pedaços de sua vida. Há pelas paredes retratos de meninas que são hoje senhoras casadas, retratos de meninos que são agora officiaes de marinhas, recordações de Paris, trechos de paisagem da França, uma copia, feita pelo proprio autor, da *Partida de Jacob*, uma encaustica *Christo descendo o Jardim das Oliveiras*, e retratos, retratos de contemporaneos, retratos que vivem, parecem sahir da tela, vir conoeriar [sic.] connosco impor a sua opinião. [...]<sup>516</sup>

<sup>513</sup> PEREIRA, 2008, p. 85.

<sup>514</sup> Encontramos uma mudança de endereço considerável nos ateliês pertencentes aos irmãos Timótheo da Costa. Tal aspecto foi diagnosticado devido à nossa tentativa de localização dos ateliês de alguns artistas, entre eles os irmãos Timótheo.

<sup>515</sup> Informação presente em: LEVY, 2003, p. 275.

<sup>516</sup> CINEMATOGRAFHO. “Terça”, “Pintura”. *Gazeta de Noticias*, 5 de janeiro de 1908, edição 5, p. 1, 1º - 3º col.



Esta descrição do ateliê de Amoedo nos aponta aspectos que talvez nos levem ao ateliê representado no *Retrato de João Timotheo da Costa*. No detalhe da parede preenchida por quadros e estudos [Fig. 3.3.43], principalmente no que diz respeito ao último quadrinho [Fig. 3.3.44] pendurado horizontalmente do lado direito inferior do plano de fundo do retrato, acreditamos que apresente semelhança com um *Estudo para “Mãe d’Água”* [Fig. 3.3.45], aquarela de pequenas dimensões, que originou a obra *Mãe d’Água* [Fig. 3.3.46], ambas de Rodolfo Amoedo e pertencentes ao acervo do Museu Nacional de Belas Artes, assim como as demais obras que acreditamos ter identificado. Do outro lado, à esquerda da obra acima mencionada, vemos outro quadrinho na parede [Fig. 3.3.47] e talvez seja este uma representação de um *Estudo decorativo para teto* [Fig. 3.3. 48], pertencente ao MNBA e no canto esquerdo superior, vemos parte de uma obra [Fig. 3.3.49], em que conseguimos identificar a presença feminina no espaço, pois observamos parte de uma cadeira e nela as pernas encobertas pela saia do vestido feminino, assim como é visto em *Estudo de composição: cena de interior com figura feminina sentada* [Fig. 3.3.50], também integrante ao acervo do MNBA. Tal menção nos levou a pensarmos novamente sobre as possibilidades que levaram à realização do quadro, dentre elas a que João Timótheo da Costa tenha visitado o ateliê de Amoedo, por isso estaria vestido elegantemente, e na ocasião o mestre tenha esboçado este retrato em que o discípulo posaria com paleta e pincéis, tendo ao fundo a parede preenchida por obras de seu professor. Certamente, esta é uma observação importante, pois Amoedo escolhe retratar João Timótheo com este fundo, preenchido por suas obras e estudos, que enobrecem assim a representação do artista e sua posição como retratista e proprietário deste ateliê.

Nesse sentido, é claro o caráter de homenagem contido nesta produção, como também é evidente a relação que Rodolfo Amoedo mantinha para com aqueles que foram seus discípulos, inclusive na promoção de suas obras, como podemos ver na imagem do *Estudo para a capa do catálogo “Exposição Regina Veiga -. Maria Pardos”* [Fig. 3.3.51], feita por ele. Sabemos que ambas as pintoras foram suas discípulas e Amoedo também realizou separadamente o estudo de seus bustos para compor a capa do catálogo de sua exposição, visto o *Retrato da pintora D. Maria Pardos* [Fig.3.3.52] e o *Retrato da pintora D. Regina Veiga* [Fig. 3.3.53] e que esteve na abertura da exposição [Fig. 3.3.54]. Nesse sentido, acreditamos que o *Retrato de João Timotheo da Costa* também pode ser encarado nesta chave de homenagem promovida pelo mestre orgulhoso das conquistas de seus discípulos e eternizada através de seus pincéis em variados suportes ou em seus muitos estudos de nanquim sobre cartão e crayon sobre papel. Contudo, não podemos deixar de mencionar que

talvez Amoedo estivesse interessado em manter uma relação de igualdade com estes artistas e até mesmo usufruir do sucesso destes, pois não sabemos o real motivo que o levou a realizar tais obras, elas foram encomendadas ou partiram da vontade própria do pintor? Nesta perspectiva, estaria Amoedo buscando se mostrar mais que os representados/homenageados ou querendo se igualar aos representados/homenageados? Faltam-nos informações para solucionar tal questionamento, mas por certo podemos afirmar que Rodolfo Amoedo realizou muitos retratos de artistas do período e certamente possuiria motivos para produzi-los.

Não obstante, interessa-nos também manter diálogo com outra questão, a fotografia, e entender se houve sua utilização na realização desses retratos, visto que muitos artistas eram partidários da técnica de captura de imagens na produção de suas obras e alguns destes meios foram registrados em seus ateliês justamente por meio deste suporte. Vimos que algumas destas fotografias circularam em artigos na imprensa do período e muitas vezes informalmente entre os próprios artistas como uma espécie de *souvenir* ou *carte-de-visite*. No “Álbum de fotografias de artistas brasileiros e estrangeiros”, de Moysés Nogueira da Silva<sup>517</sup>, vemos a imagem de *João Timotheo da Costa no ateliê* [Fig. 3.3.55].

Nesta fotografia, chama-nos a atenção como o artista opta por ser registrado em um momento em que se encontra em pleno ofício, com a paleta e pincel nas mãos, vestindo um longo avental e com uma tela fruto de seu trabalho ao fundo, e segundo nossas pesquisas este quadro seria a “Épave” (nu) [Fig. 3.3.56] exposto na XX Exposição Geral de Belas Artes, em 1913<sup>518</sup>, mesmo ano em que a fotografia é datada, o que nos leva a apontar o caráter de propaganda existente neste registro, no qual vemos o pintor trabalhando em uma obra que seria exposta. Destacamos ainda, que a elegância de João Timótheo permanece intacta e continua presente pela própria gestualidade de sua pose e em sua gravata borboleta, que se sobressai em seu colarinho. Dazzi e Valle<sup>519</sup> já abordaram o caráter de encenação presente nestas fotografias e também apontam que, para entendê-las é preciso “[...] a tratarmos

<sup>517</sup> Disponível em:

<[http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon276572\\_276573/icon276572\\_276573.pdf](http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon276572_276573/icon276572_276573.pdf)>. Acesso em: datas diversas.

<sup>518</sup> João Timótheo da Costa expôs, em 1913, duas telas: “0206/080 Épave (nu)” e “0207/080 O último toque”. LEVY, 2003, p. 351. E segundo a crítica da época: “O Sr. João Timotheo da Costa apresenta-se com dois quadros Epave (nu) e Último toque. O primeiro, é quadro de não pequenas proporções, representando duas raparigas semi-abraçadas, ambas de costas para o observador. [...] No segundo quadro, há um velho de cachimbo à boca dando a última de mão [sic] em um trabalho, que executa sobre uma mesa. É um interior de oficina. A figura do velho escultor está bem feita, com feição definida, cabelos de bom colorido e leves, com agradável tonalidade no rosto e nas mãos. A despeito das ligeiras observações aí feitas, o distinto artista apresenta-se condignamente no salão.”. L. F.. O SALÃO DE 1913 V. O Paiz, Rio de Janeiro, 18 set. 1913, p.7. Consulta realizada em:

<[http://www.dezenovevinte.net/egba/index.php?title=L.\\_F.\\_O.\\_SAL%C3%83O\\_DE\\_1913\\_V.\\_O\\_Paiz%2C\\_Rio\\_de\\_Janeiro%2C\\_18\\_set.\\_1913%2C\\_p.7.>](http://www.dezenovevinte.net/egba/index.php?title=L._F._O._SAL%C3%83O_DE_1913_V._O_Paiz%2C_Rio_de_Janeiro%2C_18_set._1913%2C_p.7.>).

<sup>519</sup> DAZZI; VALLE, 2015a, p. 44.

simultaneamente como registros documentais e como representações simbólicas. [...]”<sup>520</sup>. Também devemos levar em consideração a possibilidade destas fotografias terem sido, ou não, utilizadas na construção dos retratos de artistas no ateliê, pois poderiam servir como um aparato em troca das longas horas que o artista necessitaria posar para o seu registro. E neste caso, ainda que distante da temática do ateliê, podemos mencionar outra fotografia de João Timótheo [Fig. 3.3.57] também do álbum de Nogueira da Silva, situada e datada “Rio – 1912”, mas que apresenta-o de forma mais tradicional, sem a presença de atributos do ofício, tirada entre busto e meio corpo, com o pintor olhando para a câmera e trajando-se elegantemente – terno, gravata e lenço no bolso –. Embora João Timótheo, nesta fotografia, não esteja usando bigode como em seu retrato feito por Rodolfo Amoedo, quando buscamos selecionar um detalhe do retrato e compará-lo com a fotografia [Fig. 3.3.58], percebemos certa familiaridade o que talvez possa indicar a utilização de algum registro fotográfico anterior, seguindo este mesmo padrão de pose, que porventura possa ter sido utilizado por Amoedo na construção do retrato de João Timótheo.

O cotejamento das imagens – retrato e fotografia no ateliê - evidencia como a representação do artista naquele local era uma prática usual e relevante para o reconhecimento do retratado, conforme a sua profissão e amparado pelos atributos ligados ao seu ofício e ainda como esta representação podia ser observada em diferentes técnicas, pintura e a fotografia, como já procuramos analisar ao longo dessa pesquisa.

Neste sentido, nesse terceiro capítulo, vimos como as representações dos dândis podem se relacionar com os retratos de artistas brasileiros elegantes no ateliê com os objetos de ofício em mãos. Também observamos uma análise das obras estudadas e a evidente homenagem ao retratado, assim como ao artista responsável pela obra. Desta mesma forma, veremos que os artistas brasileiros também foram representados em meio ao ofício, com trajes utilizados em sua rotina de trabalho, evidenciando, assim, o “trabalho de artista”<sup>521</sup> no espaço do ateliê, evidenciados através dos traços de um contemporâneo.

<sup>520</sup> DAZZI; VALLE, 2015a, p. 41.

<sup>521</sup> Expressão emprestada do título da exposição “Trabalho de artista: imagem e autoimagem (1826-1929)”, que esteve em cartaz na Pinacoteca do Estado em São Paulo, 08 dez. 2018 - 25 fev. 2019. Curadoria de Fernanda Pitta, cocuradoria de Ana Cavalcanti e de Laura Abreu.

## **CAPÍTULO 4 – Trabalho de artista: a representação de brasileiros no ateliê e em meio ao ofício**

O artista representado no ateliê em meio ao ofício com trajes vinculados à sua profissão foi outra escolha recorrente identificada nos retratos de artistas feitos por seus contemporâneos, que contemplam o ambiente do ateliê ou fazem referência ao mesmo. Nestas obras, vemos o artista trabalhando, tendo os utensílios do ofício em mãos e representado com vestimentas que o vinculariam ao momento em que estariam produzindo uma nova obra. Vestem jalecos ou aventais que protegem as peças de seu vestuário expostas diretamente a tintas, a argila, ao gesso e demais materiais relativos ao ofício de um pintor ou escultor.

Abordaremos, neste quarto e último capítulo, obras que se relacionam entre si por trazerem as representações de artistas portando os atributos do ofício e trajando-se como se estivessem em meio à produção no espaço do ateliê. Em alguns casos, o artista é representado em meio ao ofício alheio ao seu registro e aos nossos olhares; em outros, interrompe o trabalho para mirar o observador, reforçando, assim, sua importância e legitimação de seu posicionamento como um artista atuante representado em meio às atividades que fazem parte do cotidiano de um pintor ou escultor. Para tanto, desenvolvemos nossa análise pautada em três categorias que buscam destacar uma possível essência para a produção destes retratos.

Iniciaremos com um retrato coletivo, em que a representação de mulheres artistas em meio ao ofício é o plano principal. Na sequência, veremos a representação de um escultor e todo plano de fundo existente por trás da escolha de como retratá-lo e os significados dos elementos incorporados ao seu retrato. Em continuidade, abordaremos um autorretrato, que inicialmente ingressou na pesquisa devido à possibilidade deste ser um retrato de um artista feito por outro. Contudo, veremos que esta hipótese foi descartada no percurso conforme indicaremos, destacamos que o artista autorretratado é responsável por uma série de obras na temática do ateliê, entre as quais analisaremos também um retrato de um pintor desconhecido e as hipóteses de sua atribuição. Da mesma forma, traremos, no último retrato estudado, também de sua autoria, as descobertas realizadas ao longo da pesquisa atribuem a identificação do pintor representado, do modelo ao fundo e do retrato dentro deste retrato.

#### 4.1. A mulher artista e o retrato coletivo

As discussões sobre a representação da mulher artista em meio ao ofício e a representatividade do retrato coletivo foram brevemente pontuadas em nosso primeiro capítulo e serão retomadas neste espaço reservado para a análise da obra *Sem título*, de Angelo Agostini, ca. 1888. Neste grupo, vemos a pintora Abigail de Andrade (1864-1890) ao lado de outras figuras, incluindo o próprio artista responsável pela obra. Para tanto, conheceremos aspectos da carreira de ambos, assim como dialogaremos com sua produção e com obras realizadas por contemporâneos que também tematizam a presença da mulher artista em meio ao ofício e no espaço do ateliê.

Nesta tela [Fig. 4.1.1], vemos um ateliê com um grupo de cinco pessoas. O primeiro composto por mulheres praticamente no centro do quadro. No primeiro plano, observamos uma mulher sentada de perfil pincelando o quadro à sua frente, um nu feminino; a pintora traja um vestido de mangas longas na tonalidade marrom e percebemos em suas costas o laçarote do avental que a mesma utilizara para proteger seu traje, enquanto mantêm em sua mão esquerda as tintas dispostas sobre sua paleta. Ao seu lado esquerdo, outra mulher também é representada sentada em frente a um cavalete com paleta e pincéis em mãos e um avental branco protegendo a saia de seu longo vestido lilás, contudo, ela é registrada mirando as pinceladas de sua possível colega de profissão. No lado direito escondida entre as cortinas, vemos uma mulher, aparentemente vestindo-se longe dos olhares de curiosos e, possivelmente, fosse ela a modelo que posara para o nu que a pintora esta finalizando. Para isto, estivera encoberta com o tecido azul e branco deixado atrás do cavalete sobre uma plataforma de um cenário improvisado com tecidos pelo chão e outros pendurados na parede. No canto esquerdo, vemos o segundo grupo representado no quadro, o grupo dos observadores, composto por dois homens que aparecem sentados observando as duas mulheres artistas em meio ao ofício. Todo o ambiente é composto por muitos elementos, como os quadros dispostos na parede, a tapeçaria no chão, as peças de mobiliários, e demais ornamentos que compõem este ambiente de criação e de sociabilidade iluminado naturalmente através da claridade oriunda da janela, presente no canto esquerdo superior da tela.

Ana Paula Cavalcanti Simioni, ao se referenciar sobre esta obra, nos fornece informações importantes que nos interessam destacar em nosso início de análise:

[...] Ao centro, encontra-se Abigail de Andrade sentada diante de seu cavalete, pintando um nu feminino, ao seu lado uma amiga observando-a; um pouco mais atrás fitam-nas atentamente dois homens, provavelmente seus companheiros. O primeiro deles seria o próprio Agostini e no canto esquerdo da tela o parceiro da outra. Toda a decoração do recinto descreve um ateliê de artista: o pé-direito alto; o

espaço privilegiado ocupado pelo cavalete; os panos ao fundo; o roupão em azul caído, o mesmo que, na tela, reveste as partes impróprias do corpo feminino; e, sobretudo, no extremo do quadro, o motivo principal da tela, o modelo-vivo feminino que, discretamente, se deixa notar por trás da cortina, vestindo-se após a sessão. [...]<sup>522</sup>

Nesse sentido, temos menção a dois artistas reconhecidos pela historiografia artística oitocentista brasileira, Angelo Agostini e a pintora Abigail de Andrade. Angelo Agostini, o responsável pela obra, a assina, no canto direito inferior [Fig. 4.1.2], e também aproveita para se inserir na representação, da qual sua pupila e companheira Abigail de Andrade está presente em companhia de outra mulher e de um homem, possivelmente um casal que desconhecemos até então. Isto posto, é interessante traçarmos alguns aspectos sobre a vida e obra destes dois artistas, que tiveram seus destinos cruzados através da arte.

Angelo Agostini nasceu em 1843, em Vercelli, Itália, filho de Antonio Agostini e D. Raquel Agostini<sup>523</sup> e antes de viajar para o Brasil, em 1859, e fixar residência em São Paulo, já havia estudado pintura em Paris<sup>524</sup>. Em 1864, em São Paulo, dá início à sua carreira de caricaturista, publicando em *O Diabo Coxo*, mas é quando se transfere para o Rio de Janeiro que publica caricaturas e artigos em periódicos como *Vida Fluminense*, *O Mosquito* e *Revista Ilustrada*. Neste último, começou a publicar em capítulos *As Aventuras de Zé Caipora*, considerada o primeiro quadrinho brasileiro.<sup>525</sup>

Participou de algumas exposições como a do Liceu de Artes e Ofícios no ano de 1882<sup>526</sup> e no que diz respeito a sua produção como pintor o crítico de arte Gonzaga Duque faz a seguinte menção

Não devo esquecer [...] o velho, o legendário Angelo Agostini, que apesar dos annos e das moléstias, não entregou a sua palheta à prateleira da dispensa e ao caruncho da indiferença. O inolvidável desenhista da Revista Ilustrada, cujo lápis teve o vigor e o gume duma penna demolidora de pamphletista, envia uma composição Creança arrebatada pela água, muitíssimo aproveitável em ilustração de ‘contos da carochinha’. Ao ver este quadro, diante do qual parara ternamente uma linda senhora que parece trazer seis mezes de casamento, tive saudade dos meus oito annos, tal qualmente o dulcíssimo ‘Casimiro das Primaveras’, não por causa das azas ligeiras das borboletas azues, mas sim, por causa dum distractivo *School’s book* que me deliciava com uma canhêsta gravura semelhante, exactamente semelhante a esse quadro do inesquecível fundador do *Mosquito* e figurinista de scenas do Zé Caipora. [...].<sup>527</sup>

Agostini teve uma carreira longa, vindo a falecer em 1910, mas além de sua obra não podemos deixar de mencionar uma questão sobre sua vida pessoal, sua relação à pintora Abigail de Andrade e, conforme Marcelo Balaban:

<sup>522</sup> SIMIONI, 2008, pp. 219-227.

<sup>523</sup> RUBENS, 1941, p. 82.

<sup>524</sup> CAMPOFIORITO, 1983, p. 104.

<sup>525</sup> LEITE, 1988, p. 14.

<sup>526</sup> Ver o comentário que Felix Ferreira realizou em: FERREIRA, 2012, pp. 121-122.

<sup>527</sup> DUQUE ESTRADA, 1929, pp. 153-154.

Angelo Agostini foi casado duas vezes, primeiro com dona Maria José Palha Agostini, que era portuguesa, tendo tido com ela uma filha, Laura. O segundo enlace matrimonial deu o que falar na época. Abigail de Andrade, filha de importante família da região de Vassouras, era aluna de pintura de Agostini. A pupila se tornou amante. Como o relacionamento não era visto com bons olhos pela família, o casal mudou-se no final de 1888 para Paris. Na capital francesa teve dois filhos, Angelina e Angelo, este vindo a falecer, e também a mãe, ambos vítimas de tuberculose. Agostini então voltou para o Brasil, onde trabalhou por mais alguns anos na imprensa ilustrada.<sup>528</sup>

Para além de sua relação amorosa com Angelo Agostini, nos interessa evidenciar alguns aspectos da vida e obra de Abigail de Andrade representada na tela analisada. Abigail nasceu em Vassouras, Rio de Janeiro, no ano de 1864 e, em 1882, inicia seu aprendizado artístico no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro e concomitantemente recebe aulas do pintor e caricaturista Angelo Agostini, no ateliê que este compartilhava junto ao fotógrafo Insley Pacheco. A jovem pintora participa da exposição de 1882 do Liceu de Artes e Ofícios e já alcança repercussão na imprensa do período<sup>529</sup>.

Em 1884, na Exposição Geral de Belas Artes, apresenta quatorze obras<sup>530</sup> e recebe primeira medalha de ouro<sup>531</sup> por duas telas: *Cesto de compras* [Fig. 4.1.3] e *Um canto do meu ateliê* [Fig. 4.1.4], sendo a primeira mulher brasileira a receber tal premiação e ganhado repercussão em periódicos da época<sup>532</sup>. Nesse sentido, vemos que a imprensa do período ocupou-se em traçar comentários sobre a participação da artista na exposição e da mesma forma ocorreu com os críticos de arte atuantes do período<sup>533</sup>.

Esse certo reconhecimento também se deu institucionalmente, visto um trecho do parecer sobre estas duas obras de Abigail de Andrade emitido em carta do prof. Bithencourt da Silva, preservada no Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes<sup>534</sup>:

Assim pois o primeiro nome com que depara é de uma jovem artista, a snr<sup>a</sup>. D. Abigail D'Andrade, cujos trabalhos denotas um talento seriamente ocupado no estudo da arte: entre elles merecem especial menção a n° 4, denominado “Um canto no meu atelier”, e o n° 1, que se intitula “O cesto de compras”, que ambos são entretanto estudos do natural, sendo a primeira – Um interior animado com figuras –, pertencendo o segundo ao genero de-natureza morta –. São duas composições

<sup>528</sup> BALABAN, 2009, p. 27.

<sup>529</sup> Ver: EXPOSIÇÃO DE BELLAS-ARTES (continuação). Revista Ilustrada, 1882, ano 7, n° 295, p. 3, 1° col. O artigo em questão é assinado somente como “X”, contudo é possível que o próprio Angelo Agostini o tenha escrito, pois era o responsável pela publicação nesta época. Ana Paula Cavalcanti Simioni, ao referenciar partes desta crítica, denomina-a como sendo de Angelo Agostini: Ver: SIMIONI, 2009, p. 205-206. Apontamos também que Ana Cavalcanti, em seu texto sobre a “A crítica de arte ilustrada: Angelo Agostini e o Salão de 1884” faz menção à provável identificação de Angelo Agostini como o “X”, pois: “[...] assinados por ‘X’ (provavelmente, um pseudônimo de Angelo Agostini) [...]”. Ver: CAVALCANTI, 2011, p. 125.

<sup>530</sup> Esta informação sobre a quantidade de obras expostas foi retirada da transcrição de obras apresentadas nas exposições da Academia Nacional de Belas Artes, em: LEVY, 2003, p. 329.

<sup>531</sup> LEVY, 2003, p. 371.

<sup>532</sup> GAZETA DE NOTÍCIAS. “BELLAS-ARTES”. 29 de ago. 1884, p. 1, 5° col. Grafia original.

<sup>533</sup> Félix Ferreira realiza um comentário a respeito da presença da pintora. Ver: FERREIRA, 2012, p. 211.

<sup>534</sup> Consulta ao Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes aos Documentos referentes a Exposição Geral de 1884, presentes na Pasta AI / EN 26 - Exposição Geral de Belas Artes – 1880 a 1888.

regularmente dispostas, desenhadas com cuidado, e, com quando não, seja brilhante, é com tudo o colorido harmonioso.<sup>535</sup>

Como podemos observar Abigail de Andrade realmente atingiu prestígio na Exposição de 1884, prova disto que “O cesto de compras” [Fig. 4.1.5] aparece como uma das obras ilustradas presentes no “Catálogo Ilustrado da exposição artística na Imperial Academia das Belas Artes”, que contou com 75 “esboços na maior parte executados pelos próprios autores das obras que reproduzem.”<sup>536</sup>. Outra prova de seu reconhecimento é que algumas de suas obras foram ilustradas por Angelo Agostini, que publicou uma série de reproduções das obras expostas em edições da *Revista Illustrada* de 1884<sup>537</sup>. Conforme Ana Cavalcanti: “De agosto a dezembro, a *Revista Illustrada* publicou uma série de artigos e desenhos satíricos em que Angelo Agostini comentava o evento.”<sup>538</sup> E, segundo a autora, em 6 edições “[...] Angelo Agostini publicou, em página dupla, charges especiais consagradas ao Salão de 1884 [...]”<sup>539</sup>, das quais nos interessa destacar a menção a obras de Abigail de Andrade feitas respectivamente na edição 393, onde constam “O cesto de compras” [Fig. 4.1.6], “Um canto do meu ateliê” [Fig. 4.1.7] e “Objetos de toilette” [Fig. 4.1.8], acompanhadas da seguinte descrição: “Esta Ex.<sup>ma</sup> S.<sup>ra</sup>, conseguiu, pela perfeição de seus trabalhos em numero de 14, chamar a atenção do publico e de toda a imprensa que lhe teceu os maiores louvores. Excusado é diser que não faremos exceção a tão merecidos encômios á jovem e distinctissima artista”<sup>540</sup>. Na edição 397, temos a ilustração de “Vênus de Milo” [Fig. 4.1.9] e, em sua legenda: “Abigail de Andrade. Venus de Milo e mais 4 desenhos do gesso. São os melhores trabalhos que até hoje se tem visto na Academia.”<sup>541</sup>. Vale mencionar ainda, que a apreciação vista nestas breves descrições das obras de Abigail de Andrade não apareceram nas obras de vários artistas ilustradas nos artigos referenciados à Exposição de 1884, assim como existiram

<sup>535</sup> Documento de número 15, 2º página, referente à Exposição Geral de 1884, presentes na Pasta AI / EN 26 - Exposição Geral de Belas Artes – 1880 a 1888.

<sup>536</sup> Catálogo Ilustrado da exposição artística na Imperial Academia das Belas Artes. ACADEMIA IMPERIAL DAS BELAS ARTES, Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Typ. E Lithographica Vapor, Lombaerts e Comp., 1884. não paginado, il. (Org. por L.de Wilde), p. 4. Catálogo consultado na Biblioteca Digital da Redarte, disponível em: <[http://docvirt.com/docreader.net/Bib\\_Redarte/4056](http://docvirt.com/docreader.net/Bib_Redarte/4056)>.

<sup>537</sup> Quando comparamos o Catálogo Ilustrado com a série de Angelo Agostini publicada nas edições da *Revista Illustrada*, somos levados a pensar que o registro feito por Agostini foi muito mais completo do que o exposto no catálogo, que apresenta apenas algumas obras. E ainda no que diz respeito a este assunto e segundo Marianne Farah Arnone: “Na *Revista Illustrada*, Angelo Agostini (1843-1910) apresentava crônicas com ilustrações sobre as Exposições Gerais, realizava caricaturas de obras e artistas expondo suas opiniões e críticas sobre a produção artística e a arte brasileira, ao mesmo tempo em que ajudava a torná-las conhecidas para um público mais amplo.” ARNONE, Marianne Farah. “Gravura e belas-artes no século XIX. In: Catálogo Imagens para uma nação. Curadoria e textos Francis Melvin Lee e Marianne Farah Arnone; Introdução Claudio Murabac. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2017, p, 71.

<sup>538</sup> CAVALCANTI, 2011, p. 124.

<sup>539</sup> CAVALCANTI, 2011, p. 125.

<sup>540</sup> ANGELO AGOSTINI, *Revista Illustrada*, ano de 1884, edição 393, p. 4 (página dupla).

<sup>541</sup> ANGELO AGOSTINI, *Revista Illustrada*, ano de 1884, edição 397, p. 4 (página dupla).



trabalhos com os quais Agostini manifestou-se de maneira ácida, provocativa ou até mesmo desmerecedora. Tal aspecto já evidenciava a relação entre professor e pupila e, segundo Ana Paula Cavalcanti Simioni:

[...] Os elogios que lhe teceu na imprensa, por meio de textos e caricaturas [...], demonstravam o entusiasmo apaixonado que lhe devotava. Em meio às duras críticas que publicava sobre Américo e o teor cáustico com que julgava suas obras e a de outros, avaliava Abigail positivamente [...] <sup>542</sup>

No entanto, seu reconhecimento não foi promovido na imprensa apenas por Angelo Agostini e, no jornal *Gazeta de Notícias*, de 19 de dezembro de 1885, encontramos uma matéria intitulada “Artistas Nacionais” <sup>543</sup> reservada somente a Abigail de Andrade, assinado por Altino de Araujo. Neste texto, acompanhamos uma série de elogios à Abigail, dos quais comprovam a apreciação pela obra da artista em um período de muitas barreiras para as mulheres.

Apesar deste relevante reconhecimento como pintora, Abigail de Andrade teve uma breve carreira, pois veio a falecer no ano de 1900, acometida por tuberculose. Todavia, por muito tempo seu nome pairou sobre o anonimato e trabalhos recentes, dentre eles destacamos os esforços da professora Ana Paula Simioni, que trazem luz à obra destas mulheres artistas esquecidas pela historiografia. Cabe citar ainda que talvez as questões relativas à sua vida pessoal tenham contribuído para o esquecimento de sua obra, devido ao forte preconceito da época, pois seu envolvimento com o ilustrador e cartunista Angelo Agostini, então seu professor, casado e muito mais velho, foi um escândalo a tal ponto que os levou a abandonar o Brasil e viver em Paris. <sup>544</sup>

Justamente longe do Brasil, em Paris, que a obra “Sem título” foi produzida por Angelo Agostini, e uma série de questões surgem ao questionarmos os motivos que o levaram a realizar tal produção. A obra pode se relacionar a aspectos sentimentais? Nela, vemos o companheiro que resolve homenagear a amada produzindo uma obra em que ela figura em seu centro, como é o caso da obra *Minha família* [Fig. 4.1.10], de Manuel Teixeira da Rocha, em que a esposa aparece pintando, enquanto o filho sentado no chão folheia um livro ou ainda no retrato de *Georgina Albuquerque* [Fig. 4.1.11], por Lucílio Albuquerque, da qual o artista representa a esposa e também pintora trabalhando no ateliê, assim como Philip Leslie Hale retrata sua esposa pintando em *Lilian Wescott Hale in the Fenway Studios* [Fig. 4.1.12]. Cabe, ainda, apontarmos outro aspecto acerca da representação de Abigail por Agostini, tendo em

<sup>542</sup> SIMIONI, 2008, p. 206.

<sup>543</sup> Altino de Araujo. ARTISTAS NACIONAIS. D. Abigail de Andrade. *Gazeta de Notícias*. 19 de dezembro de 1885, edição 353, p. 2. 3º-5º col.

<sup>544</sup> DIAS; SIMIONI, 2015, p. 167.

vista que ela também pode conter uma espécie de resposta para todos os acontecimentos e barreiras enfrentadas pelo casal até então. Vemos, neste ateliê, um ambiente amistoso e de companheirismo, onde são as mulheres que ocupam a ação na representação; elas são artistas e, inclusive, Abigail de Andrade é retratada pintando um nu feminino, assim como *The Artist Ruth Sterling in Her Studio* [Fig. 4.1.13] foi representada em 1892, por Giovanni Boldini, algo que para o período é certamente original, visto os entraves para o estudo do modelo-vivo acometidos às mulheres artistas.

Da mesma forma, destacamos o possível caráter de prática de ensino que a tela enuncia, pois talvez a mulher próxima a Abigail, que interrompe suas pinceladas para observá-la, fosse uma aluna recebendo lições de pintura e assim elevaria ainda mais a posição de Abigail de Andrade nesta tela. A própria presença masculina, em segundo plano, no canto esquerdo da obra e pouco iluminada, é de se destacar e talvez Angelo Agostini tenha se autorrepresentado não como o primeiro homem, conforme nos apontou Simioni ao mencionar que: “[...] O primeiro deles seria o próprio Agostini e no canto esquerdo da tela o parceiro da outra. [...]”<sup>545</sup>. Acreditamos que possa ser o contrário, e o primeiro homem sentado seja o parceiro da outra mulher, já que este apoia sua mão esquerda no encosto da cadeira que ela ocupa e tal gestualidade não deveria passar despercebida e possivelmente representaria um vínculo entre ambos. Nesse sentido, Angelo Agostini seria o homem sentado no canto esquerdo com sua mão esquerda sobre o queixo e cotovelo apoiado em sua perna, compondo uma pose contemplativa ao mirar as pinceladas de Abigail de Andrade sobre a tela. Ao identificarmos as faces dos dois homens detalhes que nos auxiliassem nesta atribuição, percebemos que o homem próximo à mulher tem cabelos e bigodes grisalhos que evidenciariam sua idade, contudo, ao prestarmos atenção no outro homem, um pouco mais distante e menos iluminado, notamos que ele aparenta usar bigode e um longo cavanhaque, algo característico de Angelo Agostini. Em uma fotografia de Agostini [Fig. 4.4.14], o vemos de monóculos no olho direito e temos a impressão que o homem representado no canto esquerdo de nossa tela [Fig. 4.1.15 e Fig. 4.1.16] também usa uma armação semelhante neste mesmo olho, o que para nos indica que esta figura fosse Angelo Agostini.

Quando nos questionamos sobre as possíveis opções pela escolha do ateliê como cenário do quadro, encontramos na obra de Abigail de Andrade uma das respostas, pois a representação do ateliê em sua breve produção artística não é um tema novo e uma de suas mais conhecidas obras *Um canto do meu ateliê* [Fig. 4.1.17], já tratava desta temática, na qual a pintora aproveitou para se autorretratar em meio ao ofício, assim como havia feito três anos

---

<sup>545</sup> SIMIONI, 2008, p. 219.

antes, em 1881, em uma obra *Sem título* [Fig. 4.1.18]. Nesta produção, também se autorrepresentou com os atributos do ofício: paleta e pincel em mãos e com uma prancheta apoiada em seu colo encostada à mesinha à sua frente; sua vestimenta é requintada e seus cabelos bem escovados; no ambiente, identificamos dois vasos com flores, uma sobre a mesinha diante da pintora e outro no topo de um móvel coberto por um tecido vermelho, no canto superior esquerdo da obra, e ao fundo, atrás da jovem pintora, temos a impressão da presença de um biombo de coloração amarelada com faixa avermelhadas em suas extremidades, o que pode significar que este realmente fosse um ateliê, pois a presença do biombo ofereceria a privacidade para que prováveis modelos pudessem despir-se ou vestir-se, quando iniciassem ou terminassem as sessões de trabalho.

De acordo com estas impressões, acreditamos que a obra de Angelo Agostini corrobore de alguma forma com as obras de Abigail de Andrade, que se voltou à temática do ateliê e de sua autorrepresentação neste espaço algumas vezes ao longo de sua carreira. Certamente, como já buscamos evidenciar, o quadro possui inúmeras questões interessantes, como o papel das mulheres artistas, sua inserção social o uso do modelo feminino e a presença das figuras masculinas no ateliê, além de seus modelos de referências. Como paralelo, há *In the studio*<sup>546</sup> [Fig. 4.1.19], de Alfred Stevens, datado no mesmo ano que a tela de Agostini, alguns aspectos que se relacionam de forma evidente como a representação do ateliê, a presença da mulher artista, da modelo no sofá e de um observador da cena, que neste caso é assumido pela presença da mulher vestida de negro, sentada de perfil e não pelo homem como no retrato de Agostini. No entanto, em outro quadro de representação feminina, *The Danish Artist Bertha Wegmann Painting a Portrait* [Fig. 4.1.20], de Jeanna Bauck, a presença masculina é registrada no próprio modelo, pois vemos uma mulher artista retratar uma pintora em seu ateliê, imersa em seu ofício, retratando um senhor que posa para sua observação. Nesse sentido, percebemos uma inversão de papéis nestes quadros, que não seguem a representação do pintor como a figura masculina dominante, onde a mulher apareceria como uma modelo ou musa, devido a suas características estéticas ou como mera observadora do ato criativo do pintor.

Ainda neste parâmetro, outras obras de mulheres artistas realizadas por pintores contemporâneos oferecerem mais aspectos para discussão. Este é o caso do retrato de *Eva Gonzalès* [Fig. 4.1.21], de Edouard Manet, no qual o mestre traça sobre tela os contornos da discípula e a representa trabalhando no ateliê. Eva Gonzalès é retratada com um longo vestido branco no ateliê, sem a presença de nenhum avental para sua proteção; em sua mão esquerda,

<sup>546</sup>Ver: <<http://www.metmuseum.org/art/collection/search/437755?sortBy=Relevance&what=Oil+paint&pft=In+the+studio&offset=0&rpp=20&pos=1>>.

vemos a paleta, os pincéis e o tento, enquanto a direita direciona o pincel na tela emoldurada e, portanto, já pronta disposta ao cavalete à sua frente, como se a pintora estivesse somente retocando algum detalhe. Nesse sentido, Manet realiza uma homenagem à discípula através de seu retrato, assim como Agostini buscou eternizar em sua obra.

Ademais, nos interessa apresentar mais uma obra de Abigail de Andrade, que a nosso ver mantém relação com este contexto, trata-se de *Interior de atelier* [Fig. 4.1.22], de 1889. Nesta obra, vemos um ateliê com muitos quadros dispostos nas paredes e no primeiro plano, no canto direito inferior, um pintor aparece de costas para o observador sentado em frente ao cavalete, onde se vê uma tela emoldurada, ao fundo, no canto esquerdo da tela, uma mulher é registrada sentada em um sofá com a cabeça baixa absorta na leitura de uma revista apoiada em seu colo. Para Sonia Gomes Pereira, existe na “[...] tela *Interior de ateliê* [...] uma diferença marcável no tratamento plástico: a composição é basicamente construída por manchas coloridas, que sugerem o espaço, as figuras humanas e os objetos, sem defini-los com precisão.”<sup>547</sup>. Para além das questões plásticas e relativas à fatura da obra nos interessa, sobretudo, questionarmos a identidade do pintor e da mulher representados, seriam eles respectivamente Angelo Agostini e Abigail de Andrade? Tal questão permanece sem resposta devido à falta de documentações a respeito, contudo é possível que nesta obra Abigail tenha novamente se autorrepresentado e talvez o pintor de costas seja o próprio Angelo Agostini e se seguirmos nesta linha de raciocínio, podemos, então, relacionar este quadro datado de 1889, período este que o casal vivia em Paris, com a obra “Sem título” realizada um ano antes, por Agostini. À vista disto, essa obra poderia ter sido realizada talvez em agradecimento ao quadro que Agostini realizara de Abigail em meio ao ofício, um sinal de retribuição pela homenagem recebida, uma vez que era comum que os artistas homenageassem outros por meio de retratos.

No entanto, não podemos deixar de evidenciar que tanto o quadro *Sem título* de Agostini quanto o *Interior de ateliê* de Abigail de Andrade não expõem os nomes dos representados em seu título ou fornecem alguma identificação na composição de quem são os retratados, sendo também possível que ela tenha se perdido com o tempo. O caráter de anonimato permite que formulemos hipóteses a partir das evidências existentes e de acordo com o que já foi abordado sobre essas obras<sup>548</sup>. Neste segmento, também foi de maneira anônima que Pedro Weingärtner representou a mulher artista que figura na obra *No atelier* [Fig. 3.3.33], da qual acreditamos ser possivelmente uma artista alemã, pois na lateral esquerda inferior, vemos parte de uma tela com o *chassi* voltado para o observado e ali

<sup>547</sup> PEREIRA, 2008. pp. 76-77.

<sup>548</sup> Ver: ALVES, 2017, pp. 153-164.

identificamos a assinatura do pintor, a localização e a datação da obra “P. Weingärtner/München 84”. De forma semelhante, Almeida Júnior também realiza uma obra com o mesmo título *No atelier* [Fig. 3.2.28], em que também observamos uma pintora anônima, pintando uma paisagem no ateliê, tendo paleta e pincéis nas mãos, assim como a pintora apresentada por Weingärtner. Apontamos, ainda, que Berthe Worms também produziu um *No Ateliê* [Fig. 4.1.25], em que igualmente, vemos uma artista representada sentada em frente ao cavalete com pincéis e paleta em mãos. Contudo, segundo Ana Paula Simioni, seria a própria artista se autorrepresentando “A tela *No Ateliê* demonstrava que se afirmava como artista cônica do ofício de pintora; ali figurava orgulhosa de sua paleta e no exato momento em que realizava uma tela, o que em nada rivalizava com uma feminilidade desejável”,<sup>549</sup>. Sendo assim, ainda carecemos de informações para identificarmos as mulheres artistas representadas na tela de Weingärtner e de Almeida Júnior.

Por outro lado, também consideramos ser interessante abordar os retratos de mulheres artistas produzidos por pintores em que não existe menção ao seu ofício na composição, mas este é destacado através do título da obra, como é caso do *Retrato da escultora Nicolina Vaz de Assis* [Fig. 4.1.26], do pintor Eliseu Visconti. Neste retrato em 3/4, a mesma é representada quase de perfil com a mão direita repousando sobre a cintura e o rosto em direção à direita da tela; sua vestimenta é sofisticada, composta por um casaco esverdeado, uma echarpe de pele clara no pescoço e um elegante chapéu em sua cabeça. Não existe menção ao ofício da artista no retrato e, a esse respeito. Simioni explicita:

O retrato executado por Visconti transparecia sua originalidade pela solução adotada: um retrato de mulher no qual não se acentua a feminilidade, mas o caráter, dotado de personalidade forte e inteligente, qualidades que, não obstante, não a masculinizavam, evitando estereótipos bipolares. Era uma artista que ali estava, mas (e isso precisa ser notado) sem os atributos do *métier*. Não há buris, espátulas, gesso, macacão ou qualquer outro indicativo do ofício de escultora. [...] talvez, Visconti tenha pretendido equipará-la às representações de intelectuais, atenuando ou mesmo negando os aspectos materiais da arte da escultura, provavelmente vistos como pouco adequados às mãos de uma mulher.<sup>550</sup>

Esse retrato alcançou certo prestígio ao ser exposto no Salão de 1905 e rendeu um longo comentário do crítico de arte Gonzaga Duque, que observou e exaltou aspectos formais e técnicos da composição: “[...] Não sei se a Sra. D. Nicolina de Assis é esta que aqui vejo; mas sei, e disso tenho absoluta certeza, que esta que aqui está viva na tela, com este rosto, com este olhar, com este modo de descansar a dextra na cintura, esta é que é a escultora

<sup>549</sup> SIMIONI, 2008, p. 241.

<sup>550</sup> SIMIONI, 2008, p. 262.

Nicolina.”<sup>551</sup>. Nicolina é eternizada neste retrato através de sua elegância e não propriamente pela profissão de escultora. Neste ponto, acreditamos que a pintora Polonceau Blanche tenha realizado uma obra que homenageou uma escultora através de sua profissão. Trata-se de *Atelier de l'artiste. Portrait de Mlle Moria* [Fig. 4.1.27], uma obra que apresenta uma escultora trabalhando no ateliê, trajando um longo jaleco e cercada por estudos e pequenas estátuas em gesso, demonstrando um interesse pelo ateliê escultórico, algo compartilhado por Arthur Timótheo da Costa no *Retrato do escultor Eduardo de Sá*.

A obra *Sem título*, de Angelo Agostini apresenta, assim, possibilidade para discussão da representação da mulher artista em meio ao ofício, sendo ela retratada em um grupo de duas mulheres e dois homens. As mulheres são representadas como artistas, enquanto os homens as observam; são elas que estão trabalhando e não apenas observando ou ocupando o espaço objetificado das modelos, que comumente era reservado ao sexo feminino. Essa é uma clara mudança de posicionamento que evidencia a evolução profissional feminina, mas também o caráter amoroso perpassado por essa produção. O relacionamento entre Abigail e Agostini certamente influenciou na composição da tela e pode ter induzido ou conduzido o pintor a compor sua obra de forma que enobrecesse a figura de sua parceira. Contudo, não podemos deixar de pontuar a importância dessa composição para as discussões da época, tendo em vista todas as barreiras acometidas para as mulheres no desenvolvimento de uma carreira artística. Abigail é representada pintando um nu, ao lado de outra artista, que pode ser ou não uma aluna, enquanto dois homens as observam; vemos, assim, uma inversão de papéis, pois, nesta obra, são os homens que aparecem como “peças” dispostas no espaço; eles observam o trabalho das artistas realizado possivelmente em um ateliê feminino, pintando um nu a elas apenas permitido no espaço do ateliê. Nesse sentido, a composição engrandece as representadas e as homenageiam profissionalmente ao retratá-las em meio ao ofício no espaço do ateliê, assim como também ocorre com o próximo retrato analisado.

#### **4.2. Homenagem ao escultor em seu ateliê: crítica e defesa no retrato de Eduardo de Sá**

A escolha de um artista em retratar seu colega de profissão pode ter muitos significados<sup>552</sup>. O caráter de homenagem é o mais comum. Contudo, é possível também

<sup>551</sup> Ver o comentário completo em: DUQUE ESTRADA, 1929, pp. 123-125. Grafia original. Grande parte desta citação também é mencionada em ACQUARONE, 1939, pp. 180-182 e em SIMIONI, 2008, pp. 261-262.

<sup>552</sup> Este texto foi publicado, com poucas modificações, no catálogo da exposição “Trabalho de artista: imagem e autoimagem (1826-1929)”, 08 dez. 2018 - 25 fev. 2019, Pinacoteca de São Paulo. Curadoria de Fernanda Pitta, cocuradoria de Ana Cavalcanti e de Laura Abreu; textos Alain Bonnet... [et al.]. (Org.), pp. 219-237.

expressar uma defesa do retratado, por meio de uma obra que o mostre em meio ao ofício. Este é o propósito do *Retrato do escultor Eduardo de Sá* [Fig. 4.2.1], produzido por Artur Timótheo da Costa em 1910.

Nesta tela, observamos o escultor em seu ambiente de trabalho, em meio aos utensílios do ofício e vestindo um avental/jaleco. Na mão esquerda, Eduardo de Sá segura um objeto branco, talvez uma peça de gesso em que o artista trabalhava no momento, uma vez que, na mão direita, sobre a mesa, percebemos a presença de outro objeto pontiagudo, como uma espátula ou cinzel. Em cima da mesa, os livros empilhados demonstram a erudição do artista, e percebemos a presença da paleta e de pincéis, próximos ao braço direito do escultor, indicando o duplo talento artístico de Eduardo de Sá, isto é, sua atuação no campo da escultura e também da pintura. No chão, no canto esquerdo inferior da tela, vemos um grande recipiente provavelmente reservado para auxiliar o processo de modelagem da peça escultórica; ao lado, no chão, vemos uma cuia e uma espécie de esponja de coloração marrom. Eduardo de Sá se volta para o espectador, que nota seus traços característicos, como a cabeleira preta bem penteada, o longo e espesso bigode e o colarinho alto de sua camisa destacado em seu pescoço.

Antes de entrarmos efetivamente nas questões relativas à produção desta obra, é interessante conhecermos alguns dados sobre o retratado, Eduardo de Sá, e o pintor Arthur Timótheo da Costa, autor deste retrato. Eduardo de Sá nasceu em 1 de abril 1866, no Rio de Janeiro, tendo inicialmente atuado como pintor e posteriormente como escultor.<sup>553</sup> Conforme Angyone Costa, em sua entrevista com Eduardo de Sá, sua ligação com as artes se deu devido à aproximação, ainda quando criança, com o pintor Victor Meirelles, ao qual o artista se refere como mestre.<sup>554</sup>

Em seus estudos artísticos, Eduardo de Sá frequentou a Academia Imperial de Belas Artes entre os anos de 1883 e 1887, tendo aulas com José Maria de Medeiros, o próprio Victor Meirelles e Pedro Américo. Sobre Pedro Américo, o artista rememora em sua entrevista a Angyone a sua ida, ao lado de seu pai, ao ateliê do pintor, onde pôde observar a obra *A Batalha de Avahy* (1872-1877) e foi incentivado por Américo a ir para a Itália após o término de seus estudos no Rio de Janeiro.<sup>555</sup>

---

<sup>553</sup> Informações presentes em uma folha datilografada intitulada “Dados biográficos do pintor e escultor Eduardo de Sá”, arquivada na pasta dossiê do artista “Pasta Sá, Eduardo de SA 1 TBO – 027406”, consultada na Biblioteca/MEDIATECA Araújo Porto Alegre, no Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

<sup>554</sup> COSTA, 1927, p. 39

<sup>555</sup> COSTA, 1927, pp. 40-41.

Eduardo de Sá viajou com recursos próprios para o exterior, em 1888, estudando na Academia Julian, em Paris, de 1888 a 1890.<sup>556</sup> Quando retorna ao Brasil, passa a se apresentar como escultor<sup>557</sup> e adere ao positivismo, assim como o pintor Décio Villares<sup>558</sup>.

Segundo o breve relato de Carlos Rubens em “*Pequena história das artes plásticas no Brasil*”, Eduardo de Sá de fato acabou por se destacar mais no campo da escultura do que da pintura:

Pintor e escultor, Eduardo de Sá deve figurar preferivelmente entre os que esculpem. Entre os que tiram do barro humido seres e symbolos e animam a pedra bruta. E’ figura singular pelo character, pelo espirito, pela bondade e pelo talento. Positivista, reflete na obra pictural ou esculptorica a doutrina de Augusto Comte. E já foi dito que o proselitismo comteano jugulou nele o artista. [...] Sua obra de pintor é discreta, serena e distinta, como ele é sem exibicionismo, modesto, culto e bom. Retratou Benjamin Constant e José Bonifácio, pintou *Heloisa* e esboçou *A Pátria Brasileira*, grande tela que não executou. Faz a escultura sem ter tido mestres. Com o esforço de aplicação que cada technica requer. Frequentou apenas algumas aulas de Rodolpho Bernardelli, mas de pintura. Concluindo o curso na Academia de Belas Artes, partiu para a Europa, onde frequentou ateliers. Regressou e surgiu como escultor, fazendo o monumento a Floriano, que se ergue na Avenida Rio Branco, em frente á Biblioteca Nacional e que tem sido motivo de chufas, elogios e controversias. De sua autoria são os bustos de Victor Meirelles e Castro Alves, que estão no Passeio Público.<sup>559</sup>

Eduardo de Sá faleceu em 17 de dezembro de 1940, no Rio de Janeiro, deixando mais de quinhentas obras entre esculturas e pinturas.<sup>560</sup>

No que diz respeito a Arthur Timótheo da Costa,<sup>561</sup> sua carreira não foi tão longa quanto a do colega retratado, sendo interrompida muito precocemente como veremos ao final deste breve relato biográfico. Contudo, sua produção foi muito profícua e de destaque na cena artística do período. O pintor negro nasceu em 1882, no Rio de Janeiro, em uma família humilde,<sup>562</sup> tendo entre seus irmãos, o também artista João Timótheo da Costa. Conforme José Roberto Teixeira Leite, Artur Timótheo da Costa, ainda menino, atuou como auxiliar do cenógrafo italiano Orestes Coliva, especialista na feitura de panos de boca de teatros e cenários de ópera. Essa atuação certamente refletiu na obra do pintor, em sua “dramaticidade, o imprevisto e a agilidade na execução, sem falar nos efeitos espaciais”.<sup>563</sup> Tais aspectos se

<sup>556</sup> Ver a listagem dos artistas homens que passaram pela Académie Julian, conforme os anos e seus professores, em: SIMIONI, 2008, p. 342.

<sup>557</sup> RUBENS, 1941, pp. 273-274.

<sup>558</sup> Sobre este posicionamento, temos o artigo de Elisabete Leal publicado nos Anais do Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro, que aborda aspectos de sua vida e de sua trajetória artística. Ver: LEAL, 2007, v.39, pp. 189-214.

<sup>559</sup> RUBENS, 1941, pp. 273-274.

<sup>560</sup> Informação presente em: BELLAS ARTES. “Correio da Noite”, de 03 de outubro de 1939, página não localizada, 3.col. Este recorte de jornal também foi localizado na pasta dossiê do artista no MNBA.

<sup>561</sup> Para saber mais a respeito da trajetória de Arthur Timótheo da Costa ver: LEITE, 1988, p. 215-241. Entre outros.

<sup>562</sup> AMANCIO, 2016.

<sup>563</sup> LEITE, 1988, p. 216.



sobressairiam em suas obras e nas muitas representações de ateliês que o artista produziu ao longo de sua carreira.

Arthur iniciou seus estudos ao lado de seu irmão João Timótheo da Costa, na Casa da Moeda, local onde frequentavam o curso de desenho e apreendiam o processo de gravação de imagens e a impressão de moedas e selos, sob a direção de Ennes de Sousa. Ambos também estudam na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA). Lá, Arthur Timótheo obteve menção honrosa de primeiro grau no salão de 1906<sup>564</sup> e, no ano seguinte, recebeu o prêmio de viagem de viagem à Europa<sup>565</sup> com a obra *Antes do Aleluia*,<sup>566</sup> após a desistência de Eduardo Bevilacqua. O prêmio havia sido entregue a Bevilacqua no ano anterior e não fora utilizado. Assim, o Jury da Seção de Pintura<sup>567</sup> propõe em ofício o prêmio de viagem ao Sr. Arthur Timótheo, premiando-o pelo esforço revelado na obra *Antes do Aleluia* com o prêmio de viagem dado na última Exposição Geral (1906).<sup>568</sup> Arthur realiza assim, em 1908, sua viagem de estudos para Paris, onde permanece por cerca de dois anos. Lá expõe no *Salon* francês, além de realizar rápidas viagens a Espanha e para a Itália antes de retornar ao Brasil. Em 1911, viaja novamente para a Itália, desta vez como integrante do grupo de artistas escolhidos para executar a decoração do Pavilhão Brasileiro na Exposição Internacional de Turim. No ano de 1919, funda com um grupo de artistas a Sociedade Brasileira de Belas Artes na cidade do Rio de Janeiro e propõe, em 1920, uma participação livre dos artistas filiados à sociedade nas Exposições Gerais de Belas Artes. Nesse mesmo ano, executa com seu irmão, João Timótheo da Costa, a decoração do salão nobre do Fluminense Football Club. Em 1921, participa pela última vez da Exposição Geral de Belas Artes, pois morre no ano seguinte, como interno do Hospício de Alienados do Rio de Janeiro.

Esses breves apontamentos sobre a trajetória dos dois artistas são importantes para entender a aproximação entre estes, que levou Arthur Timótheo a retratar Eduardo de Sá no quadro datado de 1910. Quirino Campofiorito, em uma passagem de sua “História da pintura brasileira no século XIX”, cita este retrato:

[...] o retrato que pintou de seu colega Eduardo de Sá, onde o artista posa sentado ao lado do cavalete de escultura, debastador à mão e guarda-pó branco marcado de

---

<sup>564</sup> LEVY, 2003, p. 980.

<sup>565</sup> Idem.

<sup>566</sup> Óleo sobre tela, medindo 186 cm de altura por 215 cm de largura. Conservada no Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

<sup>567</sup> Conforme consta no documento de nº 15 que integra a pasta da Exposição Geral de 1907, consultada no Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes.

<sup>568</sup> Consulta ao Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes aos Documentos referentes à Exposição Geral de 1907, presentes na Pasta AI/EM 70 - Exposição Geral de Belas Artes - 1900 a 1908.

barro e gesso, admiravelmente entonado na totalidade muito clara de toda a composição, que envolve a cabeça dotada de muito fidelidade fisionômica.<sup>569</sup>

Este retrato, como aponta Kleber Amancio, foi realizado em Paris, onde os artistas viviam no período.<sup>570</sup> Ele foi exposto por Arthur Timótheo da Costa em uma mostra individual<sup>571</sup>, realizada quando este regressou da Europa após o período como pensionista do governo, como nos relata também o jornal *A Imprensa*, de 19 de agosto de 1911, que inclui uma imagem da obra [4.2.2]: “Quadro de Arthur Timotheo: O escultor brasileiro Eduardo de Sá, autor do monumento de Floriano Peixoto, que está na Avenida Central. Este quadro também figura na exposição”<sup>572</sup>. Uma imagem [Fig. 4.2.3 e Fig. 4.2.4]<sup>573</sup> da inauguração da exposição mostra o retrato do escultor Eduardo Sá em uma das paredes. Há ainda uma fotografia<sup>574</sup> [Fig. 4.2.5] de João Timótheo da Costa no ateliê em que o retrato do escultor Eduardo de Sá aparece pendurado na parede, atrás da mesa. Essa mesma fotografia também foi localizada em uma página de *O Jornal*, de 05 de setembro de 1926, em uma matéria dedicada a João Timótheo da Costa.<sup>575</sup>

A importância da tela se revela em seu tamanho, de dimensões consideráveis para um retrato, mas também na escolha de João Timótheo da Costa de ser fotografado tendo ao fundo a composição produzida por seu irmão, que nesta época já tinha falecido. É possível que suas obras tenham ficado sob a guarda do irmão mais velho, inclusive pela logística, pois ambos dividiram ateliê por grande parte de suas carreiras. Contudo, é curioso que João Timótheo tenha preferido que sua fotografia - amplamente divulgada, como indicamos acima - tivesse como plano de fundo um quadro de seu irmão e não uma obra de sua autoria, uma exaltação à sua própria arte, embora não seja impossível que fosse uma homenagem ao irmão morto.

Acercando-nos da trajetória da obra, hoje presente no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, sabemos que o retrato foi doado para o museu pelo próprio Eduardo de Sá, em 1939, um ano antes de sua morte. Esta mesma referência também foi localizada em um extrato do jornal *Correio da Noite*, de 03 de outubro de 1939, a saber:

<sup>569</sup> CAMPOFIORITO, 1983, p. 231.

<sup>570</sup> AMANCIO, 2016, p. 110.

<sup>571</sup> O retrato obteve certo prestígio no período e, segundo F. Acquarone, “Arthur fez retratos admiráveis. Basta citar o do escultor Eduardo de Sá.”. ACQUARONE, 1939, p. 219.

<sup>572</sup> A IMPRENSA. 19 de ago. 1911, p. 5, 7º col.

<sup>573</sup> Imagem obtida na *Revista da Semana*, Ano XII – nº 589, 26 de ago. 1911, p. 16. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/025909\\_01/13378](http://memoria.bn.br/DocReader/025909_01/13378)>. Ver também AMANCIO, 2016, p. 143. A mesma imagem também aparece na *Revista O Malho*, Ano X – nº 467, 26 de ago. 1911, p. 11. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/116300/19565>>.

<sup>574</sup> COSTA, 1927, p. 112.

<sup>575</sup> O JORNAL, de 05 de setembro de 1926, Ano VIII, Segunda secção, p. 17. Imagem disponível em: <[http://memoria.bn.br/docreader/110523\\_02/28300](http://memoria.bn.br/docreader/110523_02/28300)>.

E' simplesmente admirável o gesto desse grande mestre da arte brasileira. Eduardo Sá, offerecendo ao Museu Nacional de Bellas Artes o seu magnifico retrato pintado em Paris por Arthur Timotheo e que o Governo desejava comprar. Attitudes como essa merecem logar destacado numa época egual á que atravessamos, de utilitarismo. Outra coisa não se poderia esperar desse philopho-artista. Tem tido elle uma vida extraordinária consagrada á Patria e a Humanidade. Sempre praticou o bem sem esperar recompensa. [...]<sup>576</sup>

A hipótese de que o retrato tenha sido presenteado ao escultor parece ser confirmada pela doação de Sá ao Museu Nacional de Belas Artes. No entanto, não sabemos se a obra chegou às mãos do escultor por meio de Artur Timótheo da Costa, que havia morrido em 1922, ou por seu irmão, João Timótheo da Costa, que faleceu 10 anos depois, em 1932.

A observação mais precisa dos detalhes da tela *in loco* [4.2.7], entretanto, nos revela, no canto esquerdo da obra, a dedicatória: “Ao prezado Amigo e Collega. Eduardo de Sá. Off. Arttimotheo. - Paris, 1910 -” [Fig. 4.2.8]. Tal menção comprova a realização do quadro em Paris, o que também é confirmada por uma notícia de 1909 do *Jornal do Commercio*:

De um amigo, que se acha em Pariz, recebemos as seguintes notas a respeito dos artistas brasileiros residentes nessa cidade.  
O Sr. Timotheo da Costa trabalha actualmente em um retrato de tamanho natural. [...]<sup>577</sup>

Acreditamos que este retrato, em tamanho natural, ser deva ser aquele do escultor Eduardo de Sá, que também se encontrava em Paris e é citado nesta mesma notícia “[...] O escultor Eduardo de Sá trabalha actualmente na figura do – *Amor* – do seu monumento.”<sup>578</sup>. No que tange ao monumento que Eduardo de Sá trabalhava, podemos deduzir que fosse “O Monumento a Floriano Peixoto”<sup>579</sup>, inaugurado em 21 de abril de 1910 [Fig. 4.2.9 e Fig. 4.2.10], pois essa figura do “Amor” mencionada possivelmente corresponde à figura “A mulher” [Fig. 4.2.11 e Fig. 4.2.12], que compõe um dos cinco nichos da base do monumento. De acordo com Major Gomes de Castro: “Essa graciosa figura feminina fica em destaque no nicho anterior do altar cívico, como glorificação que é de preeminência social do amor – o supremo principio e alvo de toda a existencia humana. [...]”<sup>580</sup>. Corroborando com esta ideia, José Murilo de Carvalho afirma que esta figura “[...] dominando todo um lado do monumento,

<sup>576</sup> BELLAS ARTES. “Correio da Noite”, de 03 de outubro de 1939, página não localizada, 3.col. Este recorte de jornal também foi localizado na pasta dossiê do artista no MNBA.

<sup>577</sup> JORNAL DO COMMERCIO, 27 de fev. 1909, p, 4, 3º col. Grifo nosso.

<sup>578</sup> JORNAL DO COMMERCIO, 27 de fev. 1909, p, 4, 3º col.

<sup>579</sup> Para saber mais sobre o monumento, ver: CARVALHO, 1990; LEAL, 2006 e REGENBERG, 2017, pp. 142-158.

<sup>580</sup> CASTRO, 1910, p. 61. Grifo nosso. Esta publicação trata-se de um trabalho realizado para a inauguração do monumento “Lembrança da sua solemne inauguração no dia da festa cívica de Tiradentes (21 de abril de 1910)”. Neste material, a cargo de Agostinho Raymundo Gomes de Castro, foram registrados os principais marcos para a construção do monumento, desde sua concepção, como o concurso, os documentos relativos ao mesmo, assim como os editais, o parecer do júri, as cartas trocadas entre o representante da comissão com o escultor Eduardo de Sá e com outras figuras do campo artístico do período.

é o amor, a integração das raças na pátria brasileira. [...]”<sup>581</sup>. Tudo isso nos leva a acreditar que a figura do “Amor” mencionada seja realmente o elemento feminino presente no monumento a Floriano Peixoto.

Eduardo de Sá viajara para Paris em 1905 para realizar o conjunto escultórico [Fig. 4.2.13 e Fig. 4.2.14], uma vez que a cidade lhe ofereceria melhores condições de trabalho, como vemos na carta que o escultor remete ao Major Gomes de Castro, presidente da comissão:

Prezado Sr. Major Gomes de Castro

Manãos

Dentro em pouco deixarei a nossa estremecida Patria, em demanda da Cidade Santa. Bem podeis avaliar o estado de minha alma, a commoção com que me separo de minha família, dos meus amigos; as apreensões que levo relativamente a nossa obra cívica, ao feliz exíto da missão que me propuz realizar. E’ portanto, sob esses sentimentos que cumprio o dever de communicar-vos a minha partida, enviando-vos com os meus votos de felicidade, a affirmação do apreço e do reconhecimento que vos tributo.

Do am.º, corr.º e servidor

EDUARDO DE SÁ.

C. Federal, 25 de Descartes de 117 (1 de Novembro de 1905).<sup>582</sup>

Agostinho Raymundo Gomes de Castro foi eleito presidente da comissão organizadora do monumento conforme consta no documento da delegação de 1901<sup>583</sup>. Em 8 de agosto desse ano, fora lançado o edital para escolha do projeto a ser construído e, somente no ano de 1904, é divulgado o parecer do jury, que então escolhera a maquete de Eduardo de Sá<sup>584</sup>:

#### PARECER DO JURY DAS MAQUETTES

O Jury convocado para emitir parecer sobre os projectos apresentados para o monumentos a FLORIANO PEIXOTO, considerando que o projecto do Sr. Eduardo de Sá é o que melhor preenche as condições estheticas de uma verdadeira obra de arte, é de parecer e opina que seja acceita a sua bella e grandiosa concepção escultural.

Capital Federal, 10 de Maio de 1904.

<sup>581</sup> CARVALHO, 1990, p. 84.

<sup>582</sup> Carta presente em CASTRO, 1910, p. 90.

<sup>583</sup> “**DELEGAÇÃO**

Na qualidade de membro da Comissão incumbida de levar a effeito a erecção de um monumento que, traduzindo os profundos sentimentos de reconhecida veneração á memoria do benemérito FLORIANO PEIXOTO, perpetue no bronze os seus immortaes serviços á Patria Republicana, resolvemos confiar ao Sr. Major A. R. Gomes de castro a plena direcção de todos os trabalhos inherentes a tão patriótico tentamen, delegando-lhe para isso, todos os poderes que nos assistem naquelle character.

Capital Federal, 29 de Janeiro de 1901.

FRANCISCO ANTONIO DE MOURA.

QUINTINO BOCAJUVA.

JERONYMO FRANCISCO GONÇALVES.

CONDE DE FIGUEIREDO.

BIBIANO SERGIO DE MACEDO DA FONTOURA COSTALLAT.

LUCIO DE MENDONÇA.

J. J. PINHEIRO MACHADO.”. Este documento também foi localizado em: CASTRO, 1910, pp. 71-72.

<sup>584</sup> Conforme Gonzaga Duque: “[...] só dois artistas concorreram: o escultor Correia Lima e o pintor Eduardo de Sá.”. Gonzaga Duque. Estatua do Marechal Floriano: por Eduardo de Sá. *Kosmos*, outubro de 1907, edição 10, p. 33.

AURELIO DE FIGUEIREDO.  
ANTONIO SALLES.  
DR. TEIXEIRA DE SOUZA.  
EMILIO DE MENEZES.  
A. R. GOMES DE CASTRO.<sup>585</sup>

A escolha de Eduardo de Sá foi muito criticada por artistas e críticos que desconheciam a produção escultórica do artista. Como coloca Elizabete Leal,

O concurso gerou revolta no meio artístico, pois a concorrência foi entendida como sectária, privilegiando a posição ideológica de Sá. Outro questionamento dos artistas dizia respeito à capacidade de Sá em fazer escultura, pois conheciam-no como pintor. Além disso, a verba para execução do monumento foi adquirida por subscrição popular e por subvenção votada no Congresso Nacional; portanto havia verba pública e isso não era condizente com as condições excludentes impostas pelo concurso.”<sup>586</sup>

Crítica que também se depreende da observação de Gonzaga Duque:

Muita gente, no meio da qual me devo incluir por amor da verdade, duvidou do bom exito dessa obra.  
E’ que ninguém conhecia trabalho algum d’esculptura vindo das mãos do sr. Sá.  
Ao demais, o seu projecto apresentava-se cheio de complicações, [...]”<sup>587</sup>

Além de críticas relacionadas diretamente à capacidade artística de Eduardo de Sá em efetivamente realizar a composição do monumento, também houve reclamações na escolha dos elementos representados, como a publicada na *Ilustração Brasileira*<sup>588</sup>, de 1 de maio de 1910, que em certo ponto questiona:

Que é afinal aquillo que se ergueu na Avenida diante do Theatro Municipal? O monumento de Floriano? Mas o marechal é alli um accessorio, semi-occulto nas dobras d’aquella bandeira, monstruosamente pesada e grande, com uma sereia nadando á esquerda e anjinhos papudos por todos os lados.”<sup>589</sup>

Conforme destaca José Murilo de Carvalho tal insatisfação deu-se, pois:

O monumento provocou larga controvérsia. Reclamava-se do caráter sectário de sua concepção, de representar a tentativa de uma corrente de pensamento, de uma facção política, de se apossar indevidamente de figura que pertencia a todos os republicanos. A polêmica entende-se pelo fato de não ter sido Floriano um positivista, [...] O monumento era, de fato, um tentativa positivista de se apropriar de sua memória. Não deixa de ser significativo que Floriano tenha sido colocado no monumento guardando a bandeira republicana concebida pelos positivistas. Floriano, é sabido, não gostava da bandeira e chegou mesmo a encorajar, quando presidente, um projeto de lei que propunha modifica-la, retirando o lema positivista, [...]”<sup>590</sup>

<sup>585</sup> CASTRO, 1910, p. 73.

<sup>586</sup> LEAL, 2003. pp. 22-23.

<sup>587</sup> Gonzaga Duque, 1907, Estatua do Marechal Floriano: por Eduardo de Sá. *Kosmos*, outubro de 1907, edição 10, p. 33, 2º col. Grafia original.

<sup>588</sup> “Notas de um Fluminense”, assinada por R. Ver: *Ilustração brasileira*, 1 de maio de 1910, edição 23, pp. 5-6.

<sup>589</sup> R. “Notas de um Fluminense”, *Ilustração brasileira*, 1 de maio de 1910, edição 23, p. 6.

<sup>590</sup> CARVALHO, 1990, p. 48.

Se muitas críticas rondavam a composição e construção do monumento, contudo, alguns artistas defenderam Eduardo de Sá e seu monumento, conforme percebemos nas cartas trocadas entre o Major Gomes de Castro com os artistas brasileiros em Paris, em 1907:

Aos artistas brasileiros em Paris.

Meus caros compatriotas.

Um infeliz jornalista teve a perversidade e o impudor de insinuar aqui que o monumento a FLORIANO PEIXOTO, que Eduardo de Sá está executando ahi, não é obra da aptidão esthetica e technica do nosso talentoso artista.

Eu venho appellar aqui para o vosso testemunho, contra essa torpe calúnia com que se pretendeu, de modo covarde e leviano, ferir os brios e o caracter impulsivo do vosso nobre colega. Bem sei eu que a honra de um homem de bem, como o nosso concidadão, não póde estar á mercê do primeiro *parvenu* escrevinhador, que por ahi surja, empunhando uma pena de perfídias e dislates. mas, contudo, julgo-me no dever moral de repelir essa infâmia de baixa cotação, em que a villania e insensatez fazem parêlha.

Aguardo a vossa resposta, e subscrevo-me patricio e criado obrigado.

A. R. GOMES DE CASTRO.

Rio de Janeiro, 16 de Dezembro de 1907.<sup>591</sup>

Provavelmente, a crítica que motivou o Major Gomes de Castro ao envio desta carta foi aquela mencionada por Elisabete Leal: “Diante do questionamento da capacidade do artista em realizar escultura, sua viagem foi motivo de outros falatórios, inclusive a afirmação de que poderia por lá comprar uma bela escultura. [...]”.<sup>592</sup> Em resposta, os artistas brasileiros residentes em Paris escreveram:

Ao cidadão Major Gomes de Castro.

Em resposta á vossa carta de 16 de Dezembro findo, cumpre-nos dizer-vos:

- Que temos acompanhado, em todos os seus aperfeiçoamentos, o natural desenvolver da concepção do monumento ao Marechal Floriano Peixoto.

- Que nas múltiplas ocasiões em que temos estado no *atelier* do Sr. Eduardo de Sá, sempre aberto a quem o queira visitar, temos visto esse nosso colega pessoalmente executando esse trabalho.

Por tal motivo, protestamos contra a insinuação de que não é elle o autor da obra em questão.

Paris, 18 de janeiro de 1908.

LUCILIO DE ALBUQUERQUE, artista pintor, 9, rua Falguière.

RODOLPHO CHAMBELLAND, artista pintor, 9, rua Falguière.

ALUIZIO STAHLBRECHER, architecto, 9, rue Campagne Première.

J. FERNANDES MACHADO, pintor, 9, rue Campagne Première.

BELMIRO DE ALMEIDA, 7, rue de Bagneux (6.).

PEDRO ALEXANDRINO BORGES.<sup>593</sup>

Os artistas brasileiros no Rio de Janeiro também se reuniram e escreveram uma carta de apoio:

<sup>591</sup> CASTRO, 1910, p. 95.

<sup>592</sup> LEAL, 2003, p. 23.

<sup>593</sup> CASTRO, 1910, pp. 95-96.

Ao digno compatriota e eminente artista Eduardo de Sá.

Com a mais viva sympathia, vimos trazer-vos a expressão do nosso entusiasmo pelas robustas provas do vosso talento de escultor, ao serviço dos elevados ideaes republicanos.

A vossa individualidade artística já se nos impunha pelo sentimento, a grandesa de concepção, o valor cívico, o primor do desenho e do colorido dos vossos quadros, assim como pelo consciencioso estudo que elles revelam. Mas, essa individualidade vem de subir em mérito e grandesa, pela maestria do cinzel do consummado estatuário, que vindes de revelar nos trabalhos do monumento a Floriano Peixoto, como é disso attestado cabal o extraordinário grupo de bronze do *Y-juca-Pirama*, onde idealisastes magistralmente o encantador poema inspirado estro poético do nosso Gonçalves Dias.

Da força trágica que as vossas mãos sabem inspirar á matéria informe, póde-se antegozar ainda á vista das photographias do tocante episodio de Lucas e Maria, na idealização escultural do bello poema de Castro Alves. Toda a vossa monumental obra artística revela, em summa, a par de uma primorosa technica de mestre, uma commovente inspiração de verdadeiro poeta, que só sabe executar aquillo que sente com sinceridade e convicção. E isso é tanto mais digno de nota, quanto tivestes o condão de saber glorificar o inolvidável Marechal, como impertérrito defensor dos nossos mais nobres ideaes e tradições, sem chocar os melindres dos que foram seus inimigos.

Pelo que nos foi dado apreciar, foi uma grata revelação artística que nos proporcionastes, e desde já temos a certeza de que a vossa obra vae ser um monumento digno do grandioso local que lhe foi acertadamente destinado.

Rio de Janeiro, 20 de Novembro de 1907.

JOÃO TIMOTHEO DA COSTA.

ARTHUR TIMOTHEO DA COSTA.

FRANSICOS MANNA.

CARLOS CHAMBELLAND.

NAVARRO DA COSTA.

MAURICIO JUBIN.

EVENCIO NUNES.

VIRGILIO LOPES RODRIGUES.

ARTHUR LUCAS.

CARLOS A. D. AGOSTINI.

RAUL PERDENEIRAS

CALIXTO CORDEIRO.

ANTONIO ALVES VALLE DE SOUZA PINTO.

JOÃO MACEDO.<sup>594</sup>

Interessa ressaltar a presença de Arthur Timótheo da Costa entre os artistas que assinaram esta última carta. O apoio dado a Eduardo de Sá em 1907, portanto, antes de sua viagem de estudos à Europa, será, a nosso ver, retomado na construção do retrato feito por Arthur Timótheo em 1910, sobretudo ao introduzir no quadro um elemento que referencia o Monumento a Floriano Peixoto, alvo de tantas críticas. Estamos nos referindo ao objeto que Eduardo de Sá segura em sua mão esquerda, até então analisada como alguma peça de estudo preparatória. A museóloga Nilsélia Maria Monteiro Campos Diogo já havia mencionado, em conversa informal, que a obra traria uma representação de um elemento escultórico presente em frente à Biblioteca Nacional [Fig. 4.2.15], conforme destacamos anteriormente. Ao observarmos o monumento presente na praça de nome homônimo, não há dúvidas sobre a similaridade no objeto que Eduardo de Sá segura em seu retrato [Fig. 4.2.16] com o grupo

<sup>594</sup> CASTRO, 1910, pp. 96-97.

presente no topo do Monumento de Floriano Peixoto chamado “A guarda à Bandeira”<sup>595</sup> [Fig. 4.2.17], que podemos ver como maiores detalhes nas imagens publicadas na época [Fig. 4.2.18, 4.2.19, 4.2.20 e 4.2.21]. Conforme o Major Castro Gomes:

Este grande e majestoso grupo – que assenta sobre o capitel – se compõe essencialmente da estatua monumental de Floriano, no dobro do tamanho natural, e do pavilhão da Republica meio desfraldado, que lhe fica por trás. A’ direita do Marechal surge, das dobras da tela da bandeira, ahi esculpida em ascensão diagonal, a nossa veneranda TRINDADE CIVICA – Tiradentes, José Bonifacio e Benjamin Constant. E á sua esquerda avança impetuosamente uma graciosa figura de menina, que após si arrasta um irrequieto rancho de crianças, esparsas ao longo da bandeira.<sup>596</sup>

Arthur Timótheo da Costa representou Eduardo de Sá em meio ao ofício tendo, em sua mão esquerda, um esboço do grupo escultórico que coroaria seu monumento. Mais do que temática, essa opção seria também uma reivindicação que comprovaria a autoria do Monumento por de Sá, que já havia sido acusado e alvo de especulações. Seu retrato feito por Arthur Timótheo representa uma reafirmação de sua capacidade de artista, neste caso de escultor. Ele esculpe o que todos estavam duvidando, e talvez esse fato justifique também o tamanho do retrato, seu vestuário, sua ação em meio ao ofício e toda a repercussão desta tela nos periódicos do período<sup>597</sup> [Fig. 4.2.22] e demais publicações [Fig. 2.2.5].

Outro aspecto a se destacar é que Arthur Timótheo viria, oito anos depois da realização deste retrato, representar novamente o Monumento a Floriano Peixoto, em *Praça Peixoto* [Fig. 4.2.23], de 1918, onde vemos alguns transeuntes caminhando, outros sentados em bancos na praça ou se locomovendo com o bonde à direita da tela. Ao centro, próximo ao canteiro de girassóis, vemos o imponente Monumento de Floriano Peixoto; ao lado direito, o então palácio Monroe [4.2.24] e, ao fundo, próximo à esquerda do quadro, vemos o obelisco também de autoria de Eduardo de Sá,<sup>598</sup> emergir próximo às montanhas que estão entre nuvens e se destacam no céu azulado. Essa vista certamente foi muito popular no período, conforme podemos observar em alguns cartões postais que privilegiavam em sua paisagem edificações como Teatro Municipal ou a praça Marechal Floriano com o Monumento de nosso interesse em evidência [Fig. 4.2.25 e Fig. 4.2.26]. Nesse sentido, entendemos que o

<sup>595</sup> De acordo com José Murilo de Carvalho em “A formação das almas: o imaginário da República no Brasil”: “[...] A obra foi inaugurada em 1910, mas o edital é de 1901. A figura de Floriano é colocada no alto do pedestal, em composição intitulada *Guarda à bandeira*. [...] a bandeira republicana forma o pano de fundo da estátua. Nela, em baixo-relevo, estão as cabeças de Tiradentes e José Bonifácio e o busto de Benjamin Constant. À esquerda, uma figura de jovem mulher estende a mão direita, abençoando o passado e apontando para o futuro da pátria. [...]”. CARVALHO, 1990, pp. 47-48.

<sup>596</sup> CASTRO, 1910, p. 66.

<sup>597</sup> Ver: *Ilustração Brasileira*, novembro de 1921, edição nº 15, p. 51. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/107468/4997>>

<sup>598</sup> Ver: AMANCIO, 2016, pp. 104-121.



monumento integrou-se à paisagem e assumiu um papel representativo para o local onde foi instalado.

No que tange à produção do retrato de Sá por Arthur Timótheo, quando ambos os artistas estavam em Paris, existe outro aspecto a ser considerado, sendo este já abordado no segundo capítulo, a relação física entre os ateliês destes dois artistas, situados na rua Falguière, 9. Vimos que este mesmo endereço também foi ocupado por outros artistas brasileiros em seu período de estudos em terras parisienses.

A indicação do mesmo endereço referente para os ateliês de Eduardo de Sá e Arthur Timótheo nos leva a supor que a aproximação com Eduardo de Sá se intensificou quando Arthur Timótheo foi residir na cidade em 1908, devido à premiação de viagem obtida na Exposição Geral do ano anterior. Sá também se encontrava em Paris neste mesmo período. Nesse sentido, Arthur pôde acompanhar de perto a realização e finalização do monumento, pois, como apontamos, dividiam o mesmo endereço em Paris. À vista disto, é muito provável que Arthur Timótheo tenha traçado o esboço do retrato de Eduardo de Sá enquanto o observava trabalhando, vestindo seu jaleco ao redor de muitos materiais do ofício, registrando-o dessa forma, com um cinzel em uma mão e, na outra, um pequeno gesso que representaria a coroação de seu monumento.

Outro ponto a ser considerado é a continuidade da relação entre os artistas, que participaram da Exposição Internacional de Turim. O jornal *Gazeta de Notícias*, de 31 de agosto de 1910, menciona um projeto de Eduardo de Sá para Exposição de Turim. Encontramos poucas menções nas biografias de Eduardo de Sá relacionando-o com a exposição de 1911. Nesse ano, é evidenciada a presença de Arthur Timótheo da Costa, ao lado de outros artistas, como um dos pintores responsáveis pela decoração do Pavilhão Brasileiro na Exposição Internacional de Turim. No entanto, encontramos uma menção da participação de Eduardo de Sá no texto de Roberto Teixeira Leite, a saber:

A alusão do Pavilhão do Brasil na Exposição de Turim merece um comentário mais longo. Tal mostra, efetuada em 1911 em Turim para comemorar o cinquentenário da Unificação da Itália, foi, pode-se dizer, o canto do cisne do *Art Nouveau*, sem limite extremo de atuação enquanto estilo dotado ainda de alguma força – do mesmo modo como, onze anos antes, a Exposição Universal de Paris representara o apogeu do estilo, seu triunfo mesmo. Não sabemos ao certo por qual razão, o Brasil decidiu participar de modo excepcionalmente bem na mostra italiana, para tanto não poupando esforços ou recursos materiais. Com inusual antecedência num país da última hora, enviou para a Europa toda uma equipe de artistas nacionais de prestígio, muito bem pagos pelo Tesouro Nacional. Essa equipe, liderada pelo arquiteto Lima, compunha-se dos pintores Manuel Madruga e Carlos Oswald (que já viviam na Europa), Carlos e Rodolfo Chambelland, João e Artur Timóteo da Costa, Eugênio Latour, Leopoldo Gotuzzo e Eduardo de Sá. [...]<sup>599</sup>

<sup>599</sup> LEITE, 1988, p. 198. Grifo nosso.

No texto do catálogo da exposição “Turim 1911 – vestígios de uma Exposição Universal”, de Ruth Sprung Tarasantchi, há uma menção sobre a participação do escultor: “Eduardo de Sá era pintor e escultor. Participou como artista na exposição de Turim, mas não sabemos o que executou. No livro de premiações da mostra, consta que ganhou uma medalha de ouro.”<sup>600</sup> A *Gazeta de Notícias* de 31 de agosto de 1910 relata o projeto de Eduardo de Sá apresentado para a Exposição de Turim:

Está despertando a atenção do nosso mundo artístico o projecto apresentado ao governo pelo escultor Eduardo Sá para os tres grupos e duas figuras da fachada principal do pavilhão brasileiro na Exposição de Turim – Roma.

Eis uma ligeira descrição desses grupos:

Grupo central – “A descoberta do Brasil” – Idéalisando a viagem de Cabral, que teve como resultado o descobrimento do Brasil, o grupo a symbolisa por duas guilhas de caravellas, cortando as ondas revoltas. Sobre essas caravellas se elevam as figuras de Affonso Henriques e Pedro Alvares Cabral, o primeiro meditando sobre os rochedos de Sagres e o segundo apontando a terra que acaba de avistar.

As figuras ladeiam um pedestal que pelo seu conjuncto recorda a Torre de Belém e onde se firma, de pé, coroada, pela constelação do Cruzeiro a figura symbolica da Terra de Santa Cruz, e cuja belleza é desvendada pelos gênios das ondas, a que davam credito os audazes descobridores dos mares nunca dantes navegados.

Grupos lateraes. No primeiro grupo, sertanejos brasileiros preparam em meio das nossas florestas seculares o terreno fecundo da nossa vida social. No segundo, uma familia camponesa recebe do Solo pátrio a restituição do amor que lhe foi dispensado, na constante abundancia dos seus fructos e na belleza sem igual das suas flores.

As figuras da Fama e da Gloria representam uma a nossa riqueza mineral, e outra a animal, completando o que sobre o reino vegetal apresentam os dous grupos lateraes.

Poderão, ainda representar o commercio e a indústria se o Sr. ministro da agricultura julgar necessárias taes representações para complementarem a da agricultura, nos dous grupos que ladeam a escada central.

Como se vê pelo projecto de Eduardo Sá, escolhido o seu trabalho, iremos ter uma nova obra formosa e cheia de arte como todas as creações do joven, mas distincto escultor patricio.<sup>601</sup>

É interessante observar que, a esta altura, cerca de quatro meses após a inauguração do Monumento a Floriano Peixoto, Eduardo de Sá viria a ser denominado ao fim desta matéria como “distincto escultor”, o que talvez comprovasse o êxito obtido com seu monumento que havia sido tão criticado. Ao que parece, conquistou certo prestígio nos anos posteriores, conforme podemos perceber na nota de Adalberto Mattos sobre Eduardo de Sá na revista *Ilustração Brasileira* do ano de 1923, em matéria intitulada “Subsídios para a História da Escultura no Rio de Janeiro”:

Os seus trabalhos ahi estão na praça publica, mostrando as suas aptidões; o monumento do marechal Floriano, se bem que tenha muitos pontos fracos, é um trabalho que tem merecimento. Os grupos da base são bons, de uma technica

<sup>600</sup> TARASANTCHI, 2014, p. 59.

<sup>601</sup> GAZETA DE NOTICIAS. 31 de ago. de 1910, p. 1, 3º e 4º col.

apreciável e bom desenho e fazem com que o seu autor seja colocado na vanguarda dos seus colegas pintores que também praticam a escultura. [...]<sup>602</sup>

Acreditamos que o retrato produzido por Arthur Timótheo seja a primeira homenagem a Eduardo de Sá relacionando-o a seu monumento. A tela vem a coroar sua produção no campo da escultura e rememorar o feito, certamente reforçando a questão da cumplicidade em um momento delicado. Isso justificaria o apreço que Eduardo de Sá nutria pela tela, segundo acreditamos, em sua atitude de doá-la ao MNBA, para que esta fosse preservada e contemplada na posterioridade, ao lado de outros artistas brasileiros.

A representação do escultor em seu ateliê, junto a uma de suas obras ou elementos dessas, fazendo referência a esculturas ou monumentos reais – em sinal de homenagem ou valorização tanto do escultor retratado como das obras inseridas na composição – foi utilizada por outros pintores que produziram essa modalidade de retrato, no qual o *Retrato do escultor Eduardo de Sá* também se insere. Um dos casos é o *Portrait du sculpteur J.C. Sanson dans son atelier parisien*<sup>603</sup> [4.2.27], 1893, de Daudin Henri-Charles, em que vemos o escultor apoiado em uma espécie de escada como ocorre no retrato de Sá. Ele nos olha e tem, em suas mãos, a espátula e o martelo; próximo a ele, vemos uma escultura feminina apoiada em um banquinho e, no canto esquerdo, outra escultura, esta um corpo masculino jovial com um pandeiro nas mãos. Este retrato foi possivelmente inspirado na fotografia *Justin Sanson dans son atelier*<sup>604</sup> [4.2.28], do mesmo ano. Em relação às esculturas acima mencionadas, aquela que Justin Chrysostome Sanson aparece esculpindo é *Le Printemps*<sup>605</sup> [4.2.29], de 1893, mesmo ano do retrato; a do lado esquerdo é o *Danseur de saltarelle*<sup>606</sup> [4.2.30]. A tela de Daudin Henri-Charles pode ter inspirado um outro retrato do escultor<sup>607</sup> [4.2.31], este de autoria de Paul Albert Baudouin, em que vemos um pouco mais do busto do escultor e, ao fundo, a menção de seu ofício com a presença de uma escultura na bancada.

Essa valorização do trabalho do escultor, por meio da contemplação de sua obra no retrato, também pode ser vista em *Le sculpteur Armand Bloch dans son atelier*<sup>608</sup> [4.2.32],

<sup>602</sup> Adalberto Mattos. “Subsídios para a História da Escultura no Rio de Janeiro”. *Ilustração Brasileira*, 1923, edição 31, p. 33.

<sup>603</sup> Conservado no Château-Musée - Ville de Nemours, Nemours, França. Imagem disponível em: <<https://www.photo.rmn.fr/archive/96-001688-2C6NU0NL5XCVC.html>>.

<sup>604</sup> Fotografia conservada no Château-Musée - Ville de Nemours, Nemours, França. Imagem disponível em: <<https://www.photo.rmn.fr/archive/96-018335-2C6NU0S71R5I.html>>.

<sup>605</sup> Escultura conservada no Château-Musée - Ville de Nemours, Nemours, França. Imagem disponível em: <<https://www.photo.rmn.fr/archive/98-013561-2C6NU0N5C5C5.html>>.

<sup>606</sup> Conservado no Fontainebleau, château, França. Imagem disponível em: <<https://www.photo.rmn.fr/archive/08-547168-2C6NU0TZHOKM.html>>.

<sup>607</sup> Também conservado no Château-Musée - Ville de Nemours, Nemours, França. Imagem disponível em: <<https://www.photo.rmn.fr/archive/96-020204-2C6NU0SIJBFW.html>>.

<sup>608</sup> Conservado no Musée du château des Ducs de Wurtemberg, Montbéliard, França. Imagem disponível em: <<https://journals.openedition.org/cel/docannexe/image/291/img-4.jpg>>.

1896, de Charles Weisser. Neste retrato, vemos o escultor retratado de pé, de perfil, trajando uma calça escura e uma camisa com as mangas arregaçadas, absorto em seu trabalho. Observamos que sua perna direita está projetada para frente para obter melhor estabilidade à sua atividade; em sua mão direita vemos uma espátula, utilizada para modelar a peça à sua frente, um busto masculino, apoiado em um suporte acima de um banco. Próximo ao escultor, outro banco é disposto no ambiente e, acima dele, há outro busto masculino, muito semelhante ao que o pintor esculpe, porém, em gesso. No canto direito inferior da tela, vemos uma mesa com materiais e utensílios que o escultor utiliza em seu ofício. De acordo com Clémentine Delplancq<sup>609</sup>, o escultor e seu retratista moravam no mesmo endereço neste período, algo muito semelhante ao que ocorrera com Eduardo de Sá e Arthur Timótheo da Costa. Nesse sentido, é muito provável que Charles Weisser tenha presenciado Armand Bloch realizando o *Buste du Docteur Borne*<sup>610</sup> [4.2.33] e, assim, esboçou seu retrato enquanto Bloch estava concentrado em sua modelagem.

O *Retrato do pintor e escultor Eduardo de Sá* por Arthur Timótheo da Costa mantém relação com essas produções, sobretudo no que diz respeito à perpetuação do outro sobre a tela, neste caso do escultor. São retratos que exaltam os atributos de seu ofício e atestam o seu talento para os espectadores de sua época. Esses poderiam reconhecer as obras inseridas no retrato, enquanto as futuras gerações, ao observarem a tela, reconheceriam no representado a imagem do escultor retratado em meio ao ofício. Arthur Timótheo da Costa homenageia e legitima a obra do amigo escultor Eduardo de Sá, defendendo seu ofício e sua competência, atestando a autoria da obra que pode ser vista, hoje, a poucos metros de seu local de conservação. Cabe mencionarmos que o retrato de Eduardo de Sá foi uma das várias obras realizadas por Arthur Timótheo da Costa, e que faz parte de uma considerável produção, da qual é comum a representação de um artista no ateliê em meio ao ofício e a própria autorrepresentação do artista com ou sem atributos do ofício.

#### 4.3. Arthur Timótheo da Costa e a representação do pintor no ateliê

No tópico anterior, desenvolvemos uma análise sobre uma obra de autoria de Arthur Timótheo da Costa em que o caráter de homenagem é explícito e, inevitavelmente, não podemos deixar de analisar outras obras por ele realizadas que compõem nossos objetos de

<sup>609</sup> DELPLANCQ, 2015, p. 81.

<sup>610</sup> O bronze também está conservado no Musée du château des Ducs de Wurtemberg, Montbéliard, França. Imagem disponível em: <<https://journals.openedition.org/cel/docannexe/image/291/img-3.jpg>>.

estudo. Em *Autorretrato de Arthur Timotheo da Costa*<sup>611</sup> [Fig. 4.3.1], de 1919, parte do acervo do Museu Nacional de Belas Artes, vemos que o pintor se autorretrata vestindo jaleco, com camisa branca e gravata, de boina na cabeça e o olhar preso ao observador, tendo pincéis e uma paleta na mão esquerda e na direita outros pincéis que se projetam por entre seus dedos. Sua mão direita permanece segurando ao que parece o encosto de uma cadeira ou talvez uma moldura dourada de alguma tela, que não conseguimos identificar devido ao recorte do retrato, que privilegia a representação em  $\frac{3}{4}$  do artista, limitando assim a observação da parte inferior. A tonalidade impressa no plano de fundo do retrato é escura, sem detalhes ou demais atributos que evidenciem que o pintor estivesse realmente no ateliê, apesar de estar trajado com vestimentas que remetem ao ofício e possuir em mãos os objetos relativos à sua profissão.

A respeito deste retrato, Carlos Roberto Maciel Levy levantou dúvidas em relação ao fato de ser realmente um autorretrato de Arthur Timótheo, a saber: “Desde há muitas décadas o próprio museu, e todas as publicações que reproduzem esta pintura, identificam-na equivocadamente como sendo um auto-retrato, quando na verdade é um retrato do irmão do autor.”<sup>612</sup> Acreditamos tratar-se mesmo de um autorretrato, e quando a comparamos com outro autorretrato de Arthur Timótheo da Costa [Fig. 4.3.2], percebemos a presença do mesmo chapéu/boina em sua cabeça. Apontamos, ainda, que em consulta às obras expostas no Salão de 1919 por Arthur Timótheo da Costa<sup>613</sup>, notamos que dentre os seis trabalhos apresentados<sup>614</sup>, expôs um “Auto-retrato” cuja data coincide com o *Auto-retrato* pertencente ao MNBA, atualmente exposto na “Galeria de Arte Brasileira Moderna e Contemporânea” [Fig. 4.3.3], onde seus visitantes podem observá-lo [Fig. 4.3.4 e Fig. 4.3.5].

Segundo consta na base de acesso do acervo do MNBA, o quadro ingressou na coleção permanente, no ano de 1943, por meio de uma doação de Humberto de Lima. No Anuário do Museu Nacional de Belas Artes, de 1944<sup>615</sup>, encontramos esta mesma menção e uma imagem da obra [Fig. 4.3.6]. Nesta mesma publicação institucional, temos logo nas primeiras páginas, uma listagem das exposições organizadas naquele ano, sendo a primeira uma exposição de “Auto-retratos”, que ocorreu em fevereiro de 1944, em que o *Autorretrato*

<sup>611</sup> Esta obra foi inicialmente selecionada para este estudo, pois havia a possibilidade de se tratar de um retrato de João Timótheo da Costa feito por seu irmão, Arthur Timótheo da Costa. Este cenário justificaria nosso interesse, tendo vista um retrato de artista com objetos do ofício feito por outro artista. Contudo, conforme procuraremos apontar, essa hipótese não se confirma, mas achamos prudente manter o autorretrato em nossa análise e realizar uma discussão a partir do que este proporcionava.

<sup>612</sup> Nota mencionada em: <<http://www.artedata.com/crml/crml3001.asp>>.

<sup>613</sup> LEVY, 2003, p. 499.

<sup>614</sup> São eles: Retrato do senhor J. Ramos, Retrato do ator João Barbosa, Retrato impressão, Auto-retrato, Paisagem (estação de Olaria) e Paisagem do jardim da praça da República. Idem.

<sup>615</sup> ANUÁRIO DO MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. Rio de Janeiro, n.º 6, 1944, p. 155. Disponível em: <<http://mnba.phlnet.net/pdf/1944.pdf>>.

de Arthur Timótheo da Costa esteve entre as 144 obras<sup>616</sup> apresentadas. Consta também a informação que “O catálogo ilustrou-se com as seguintes reproduções: Pedro Américo; Amoêdo (Rodolfo); Lopes Rodrigues (Manuel); Batista da Costa (João); Bernardelli (Henrique); Visconti (Eliseu d’Angelo); Latour, (Eugênio); Lucílio de Albuquerque; Bertazzon (Hugo); Regina Veiga; Cozzo (Humberto).”<sup>617</sup>. Possivelmente, esta foi a primeira exposição do *Autorretrato* de Arthur Timótheo como parte do acervo do MNBA e infelizmente não encontramos demais informações sobre sua procedência antes da doação de Humberto de Lima no ano de 1943. Contudo, encontramos uma menção no jornal *Gazeta de Notícias*, de 17 de dezembro de 1941, sobre a inauguração de um “leilão da Coleção de Arte do Dr. E. H. Mindlin, que faz Affonso Nunes, na Avenida Atlântica”<sup>618</sup>, e dentre as obras a serem arrematadas, temos um “Arthur Timotheo (auto-retrato)”<sup>619</sup> presente na listagem. Podemos supor que este autorretrato foi o adquirido por Humberto de Lima<sup>620</sup> e após pouco tempo doado ao MNBA.

Destacamos ainda, que a exposição de “Auto-retratos” no Museu Nacional de Belas Artes, resultou também em um texto de Herman Lima, publicado na revista *Vamos Lêr!*, de 23 de março de 1944, sob o título: “A PROPÓSITO DE AUTO-RETRATOS”<sup>621</sup>, no qual temos exposto a imagem do *Autorretrato* de Arthur Timótheo [Fig. 4.3.7], sendo este invertido horizontalmente e na página ao lado a seguinte menção e análise do dito “maravilhoso retrato de Arthur Timotheo”, a saber:

Que prodigiosa força expressional de verdade interior e exterior a que se exala daquele arrogante e sensual Arthur Timotheo! Tudo nele, a luz crua, a fatura larga, o amarelo velazqueano da jaqueta e da boina esfumada dentro da luz de ouro, o risco vertical da gravata vermelha, o pigmento carregado da cara forte, o jeitão desaforado do artista que enfrenta o espelho num rompante de pugilista, tudo alí se combina magistralmente, para um conjunto de grande pintura, dessa que não tem época, porque é de todo o tempo. O vigor do modelado, a matéria rica, o colorido quente, o

<sup>616</sup> Segundo consta no Anuário: “A exposição da qual nos ocupamos, reuniu 144 obras entre pintura, desenho e escultura. / Fizeram-se representar os seguintes artistas relacionados por ordem alfabética: [...] Timotheo da Costa, Arthur, [...]”. RIBEIRO, 1944, pp. 9-10. Grifo meu.

<sup>617</sup> RIBEIRO, M. Constantino Gomes (conservador). “Auto-retratos”. ANUÁRIO DO MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. Rio de Janeiro, n.º 6, 1944, p. 10. Ao longo do texto do conservador são distribuídos imagens de cinco destes retratos mencionados, sendo eles: “Pedro Américo – Da coleção Embaixador Cardoso de Oliveira”, “Bernardelli (Henrique) – Da coleção Eley Jorge”, “(Amoêdo) Rodolpho – Da coleção Carlos Benjamin da Silva Araujo”, “Lucílio de Albuquerque – Da coleção Georgina de Albuquerque”, “Regina Veiga – Oferecido ao Museu em 1944”.

<sup>618</sup> Torres Pastorino. Belas-Artes. Coleção D.E.H. Mindlin. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 17 de dezembro de 1941, edição 239, p. 12.

<sup>619</sup> Idem, ibidem.

<sup>620</sup> Ao que podemos averiguar, Humberto de Lima atuou no ramo do café, com o “Café Caso do Brasil”, pois o “[...] sr. Humberto de Lima, propagandista no Brasil e no Exterior do nosso principal produto, tendo já instalado casas similares em Buenos-Aires e Santiago do Chile, além da que funciona na Avenida Rio Branco.”. A CRUZ. “Inaugurado o Café do Ministério da Fazenda”, 9 de julho de 1944, Edição, 28, p. 8.

<sup>621</sup> E subtítulo: “REMBRANDT, AINDA E SEMPRE – UMA NOBRE TRILOGIA – ANTIGOS E MODERNOS – A ARTE E A GUERRA”. Herman Lima. *Vamos Lêr!*, Rio de Janeiro, 23 de março de 1944, Edição. 399, p. 40, 41 e 51.

teor de ‘confissão’ humana dessa obra! Como espanta de veracidade aquela grossa cabeça meio sumida na sombra da boina, a larga mandíbula, a boca beijuda e desenhosa, os olhos espertos ao fundo da órbita, em fenda, qualquer coisa de impetuoso no gesto da mão em descanso contra o espaldar da cadeira, grande mão forçada que facilmente arremessará o móvel contra o intruso, qualquer coisa de explosivo por trás da confiada máscara de flagrante rebeldia, no rude arcabouço do peito aberto para a luta. Grande palheta a desse mulato de gênio mau perseguiria até unir no mesmo destino trágico da loucura o irmão do mesmo nome e da mesma arte.<sup>622</sup>

Ao longo de sua carreira, Arthur Timótheo se autorretratou<sup>623</sup> aproximadamente quatro vezes, contudo, acreditamos ter encontrado recentemente como lote de um leilão carioca<sup>624</sup>, um *Atelier* [Fig. 4.3.8] de 1915. Existe a possibilidade que Arthur tenha se autorretratado em meio ao ofício e no ateliê cercado de elementos da profissão. Tal hipótese não pode ser comprovada, pois o pintor negro representado tem sua face borrada, como que para não reconhecê-lo. Mas é interessante que Arthur Timótheo tenha realizado uma tela em que um pintor negro aparece trabalhando em seu ateliê, tendo à sua frente um cavalete com uma tela representando uma modelo negra e também outra tela possivelmente representando figuras negras reforçando, assim, suas identidades e a questão “racial” que as envolvem, além de sua representatividade e força neste ateliê, que pode ser ou não uma autorrepresentação de Arthur Timótheo da Costa.

O primeiro autorretrato de Arthur Timótheo da Costa [Fig. 4.3.9], datado em 1908, faz parte do acervo da Pinacoteca de São Paulo. Nele, o pintor se autorretratou em meio corpo, mirando o espectador, com a mão esquerda um pouco elevada, segurando pincéis e paleta; sua vestimenta é elegante composta por um terno marrom, uma camisa branca de gola alta e gravata de laçarote em tonalidade azul. O plano de fundo do retrato é neutro, sendo composto pela cor marrom em diferentes tonalidades. Como já foi observado por Renata Bittencourt<sup>625</sup>, este autorretrato tem semelhanças com uma fotografia<sup>626</sup> [Fig. 4.3.10], parte do “Álbum de artistas”<sup>627</sup>, pertencente a Moises Nogueira da Silva. Na fotografia, sem data, mas conforme indicação, realizada em Paris, vemos Arthur Timótheo com pose e vestuário semelhante ao exposto no autorretrato, contudo existe a ausência dos atributos do ofício, isto é, pincéis e

<sup>622</sup> Herman Lima. *Vamos Lêr!*, Rio de Janeiro, 23 de março de 1944, Edição. 399, p. 41.

<sup>623</sup> Os autorretratos de Arthur Timótheo da Costa também estão presentes nas teses de doutorado de: BITTENCOURT, 2015, pp. 20- 41 e AMANCIO, 2016, pp. 131- 141.

<sup>624</sup> Entramos em contato com a Capadócia Leilões, mas não obtivemos sucesso na localização do comprador da obra. A mesma esteve sob o lote 11 de um leilão do 05/07/2017, na cidade do Rio de Janeiro.

<sup>625</sup> Ver: BITTENCOURT, 2015, p. 28.

<sup>626</sup> ARTHUR Timotheo, pint. Paris, França: [s.n.], [entre 190- e 191-]. 1 foto:, gelatina, p&b;, 12,7 x 8,4 cm em folha: 21,5 x 15,5 cm. Disponível em:

<[http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon276572\\_276573/icon1419002.jpg](http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon276572_276573/icon1419002.jpg)>

<sup>627</sup> ALBUM de artistas. [S.l.: s.n.], [entre 1882 e 1914]. 2 álbuns (201 fotos:, gelatina, p&b;, 5,4 x 3,4 cm a 16,7 x 11,9 cm) ; 22,5 x 17 cm. Disponível em:

<[http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon276572\\_276573/icon276572\\_276573.pdf](http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon276572_276573/icon276572_276573.pdf)>. Acesso em: 26 jan. 2018.

paleta. Com efeito, tendo na descrição contida na fotografia a menção à Paris, imediatamente pensamos na possibilidade deste autorretrato também ter sido realizado naquela cidade, pois sabemos que Arthur Timótheo, em 1908, viajaria para Paris, a fim de usufruir do prêmio de viagem obtido no ano anterior. Justamente, no ano de 1908, morreria em Florença o pintor italiano Giovanni Fattori, considerado um dos representantes do movimento Macchiaioli. O fato nos remete ao seu *Autoritratto* [Fig. 4.3.11], de 1854, uma notável semelhança com o autorretrato de Arthur Timotheo. Giovanni Fattori, ainda jovem no auge de seus 29 anos, se autorretrata em meio corpo, parcialmente de perfil, tendo o rosto voltado para o observador, trajando-se elegantemente, com terno marrom, gravata ou lenço escuro, por onde se projeta a gola alta de sua camisa branca; em sua mão esquerda elevada mantém os pincéis e paleta em alusão ao seu ofício, assim como também ocorrera no autorretrato de Arthur Timótheo. Não sabemos se Arthur Timótheo teve contato com este autorretrato presente na Galleria Patina, do Palácio Pitti, em Florença, apesar de existirem menções que em seu período de estudos parisienses, ele realizou rápidas viagens à Itália e a outros países<sup>628</sup>. Contudo, é de se destacar as semelhanças e possíveis referências artísticas com base na análise destes dois autorretratos.

O segundo autorretrato que abordaremos é o *Autorretrato* [Fig. 4.3.1], de 1919, mencionado no início deste texto, e apresentado na XXVI Exposição Geral de Belas Artes. Em crítica sobre essa exposição intitulada “O ‘Salão’ de 1919”, assinada por Rodrigo Octavio Filho e publicada na *Revista do Brasil*, de setembro de 1919, temos menção a Arthur Timótheo da Costa e a seu irmão João Timótheo da Costa pela qualidade de seus trabalhos quando comparado com os demais, pois conforme a análise do crítico de arte:

[...] todo o salão é fraco, principalmente na secção de pintura. Falta originalidade, cultura e estudo á massa forte dos nossos pintores; com valiosas exceções a maior parte emprega uma technica outorgada e não tem personalidade. Os assumptos são geralmente banaes e sem interesse.

Destaco dos que não fazem parte desta cohorte, os irmãos Timotheo, ambos trabalhadores ansiosos de engrandecerem com talento e esforço constante, o justo renome grangeado. Arthur apresenta, entre outros, um retrato bastante curioso e original. Nota-se que o artista é dono de um pincel vigoroso e pessoal.

O mesmo acontece ao seu irmão João. Dos tres trabalhos que expoz – *Aprendiz*, *Paysagem* e *Lendo* o que mais agradou ao meu espirito foi a – *Paysagem* – onde uma orgia de tinta amarella dá uma impressão curiosa e inédita. Só pode aliás, carregar assim nas tintas, desassombradamente, quem é senhor de seu ofício e sabe o que está fazendo.<sup>629</sup>

<sup>628</sup> Em matéria publicada no jornal *A Imprensa* de 19 de agosto de 1911, acerca dos quadros produzidos por Arthur Timótheo em seu período de estudos no exterior, de sua vida em Paris, do prêmio de viagem e de sua exposição na Associação do Comércio, no Rio de Janeiro. O pintor menciona que: “[...] Estive na Italia, na Suissa, na Hollanda, em Vienna, mas nada como Paris para o artista. [...]”. *A IMPRENSA*, Rio de Janeiro, 19 de agosto de 1911, edição 1336, p. 5, 6º col. Nesse sentido, somos levados a pensar que talvez o pintor possa ter visto o quadro mencionado e os demais que aqui ainda abordaremos.

<sup>629</sup> Rodrigo Octavio Filho. “O Salão de 1919”. *Revista do Brasil*, São Paulo, setembro de 1919, ano IV, v. XI, n. 45, p. 45. Disponível em: <<http://bibdig.biblioteca.unesp.br/handle/10/26270>>.



Infelizmente, o crítico não faz menção ao autorretrato, o que certamente nos auxiliaria em nossa análise. Isto posto, e sob a luz da relação estabelecida por Bittencourt<sup>630</sup> entre este autorretrato de Arthur Timótheo com o *Self-Portrait* [Fig. 4.3.12], de Rembrandt van Rijn, no que diz respeito a um possível modelo para a construção deste autorretrato, há a relação entre as poses, os elementos representados e a paleta de cor impressa nestes dois autorretratos. A nosso ver, o autorretrato de Arthur Timótheo também tem relação com outro autorretrato de Rembrandt, sendo ele o *Portrait of the Artist* [Fig. 1.3.21], no qual, vemos que Rembrandt se autorretrata mantendo em sua mão esquerda, assim como Arthur Timótheo, os atributos do ofício, neste caso: paleta, pincéis e o tento. Nesse sentido, podemos supor que talvez os autorretratos de Arthur Timótheo estabelecessem relações com pintores clássicos.

Seguindo esta mesma linha de raciocínio, abordamos o *Autorretrato* [Fig. 4.3.2], sem data, parte do acervo do Museu Afro Brasil, que inicialmente já mencionamos, quando apontamos a relação existente entre ele e o autorretrato de 1919. Neste autorretrato, Arthur Timótheo também se representa em busto, parcialmente de perfil, com o rosto e olhar voltado para o observador. Vemos que traja uma camisa branca de gola alta, contudo as pinceladas soltas que transmitem um aspecto de inacabado ao quadro dificultam a visualização do que ele estava trajando, um avental ou jaleco. O plano de fundo é neutro, sendo composto por uma paleta de tonalidade marrom amadeirada e amarelada. No que diz respeito à construção deste autorretrato, encontramos semelhança ao observarmos o *Autoportrait, dit au gilet vert* [Fig. 4.3.13], de Eugène Delacroix. Nesta obra, vemos que Delacroix se representou em meio corpo, com o rosto e olhar direcionado ao espectador, envolto por um plano de fundo muito próximo ao observado no autorretrato de Arthur Timótheo, composto por pinceladas soltas em tons marrons amadeirados e amarelados. Sabe-se que esta obra ingressou no acervo do Louvre em 1872<sup>631</sup> e é possível que Arthur Timótheo tenha a visto em sua estadia parisiense e talvez se inspirado para a construção deste autorretrato, especialmente em razão do olhar firme do artista ao observador, reforçando sua atuação como chefe da escola romântica francesa.

E ainda, com base nas possíveis inspirações de Arthur Timótheo para a construção de suas autorrepresentações, analisaremos outro retrato, desta vez coletivo intitulado: *Alguns colegas: sala de professores* [Fig. 4.3.14], produzido em 1921, parte do acervo do Museu Nacional de Belas Artes. Esta obra foi apresentada na XXVIII Exposição Geral de Belas

<sup>630</sup> Ver: BITTENCOURT, 2015, pp. 23-27.

<sup>631</sup> Ver: <[http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car\\_not\\_frame&idNotice=8243](http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=8243)>.

Artes<sup>632</sup> de 1921 e recebeu a atenção de críticos e comentadores da época, como podemos notar através da menção feita a ela no jornal *O Paiz*, de 26 de agosto do ano corrente:

[...] como são magníficos os quatro trabalhos desse consciencioso artista que é Arthur Timotheo, principalmente o conglomerado de *alguns colegas*, cada um deles tratado com os recursos de que dispõe Timotheo, que lhes deu um caracter proprio e inconfundivel. [...]<sup>633</sup>

E no extrato da crítica de Adalberto Mattos na revista *Ilustração Brasileira*, de 1921, em matéria intitulada “Os nossos artistas e os seus ateliers”, a menção a tela não é, contudo, tão positiva quanto a anterior:

Para figurar na Pinacotheca da Escola Nacional de Bellas Artes, foi adquirida na ultima Exposição Geral de Bellas Artes, - 1921 – um tela de Arthur, onde estão retratados alguns artistas contemporâneos. Foi um gesto digno, que forçosamente facultará ao pintor o ensejo para melhor produzir outras obras de valor. Seja-nos, porém, permitido lamentar a escolha. Na mesma Exposição, tinha o autor muitas outras de valor superior á adquirida. A *Cabeça*, do velho Costa, e as paisagens são incontestavelmente superiores em tudo. A technica, o desenho, a côr e o ambiente foram muito mais resolvidos. A frisa adquirida não representa o valor real do pintor. E’ verdade que nella se percebe o artista, mas essa condição é pequena para uma obra de museu. Para quem desconhece a obra de Arthur Timotheo, a representação é fraca, quase insignificante mesmo.<sup>634</sup>

O certo é que a tela teve repercussão, pois identificamos na divulgação acerca da inauguração do Salão de 1921 publicadas nas revistas *Fon Fon*<sup>635</sup> [Fig. 4.3.15] e na *Revista da Semana*<sup>636</sup> [Fig. 4.3.16], a reprodução da obra [Fig. 4.3.17 e Fig. 4.3.18] entre outras reproduções e fotos de personalidades que compareceram na inauguração. Compreendemos, assim, que a reprodução da tela na imprensa também funcionaria como uma espécie de chamariz de público, das obras interessantes que estariam expostas àquele ano.

No que diz respeito a uma análise atenta da obra e de seus representados o catálogo da exposição “João e Arthur Timotheo da Costa: Os dois irmãos pré-modernistas Brasileiros”, que ocorreu no ano de 2012, no Museu Afro Brasil, existe a identificação de quase todos os representados, sendo eles:

(Da esquerda para a direita: Franscisco Manna, Pedro Bruno, não identificado, Helios Seelinger, Lucílio de Albuquerque, Georgina de Albuquerque, Correia Lima,

<sup>632</sup> Arthur Timótheo apresentou 4 obras na Exposição Geral de 1921, sendo elas: *Alguns colegas*, *Paisagem (morro de São Carlos)*, *Cabeça (efeito de luz)* e *Cabeça*. Ver: LEVY, 2003, p. 540.

<sup>633</sup> J.C. ARTES E ARTISTAS – BELLAS ARTES. “A Exposição Geral”. *O Paiz*, 25 de agosto de 1921, edição 13459, p. 5, 5º e 6º col.

<sup>634</sup> Adalberto Mattos. *Ilustração Brasileira*, 1921, edição 00015, p. 51, 2º col.

<sup>635</sup> Revista *Fon Fon*, anno XV, n. 34, Rio de Janeiro, 20 de Agosto de 1921, p. 17. Imagem disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/259063/38514>>. Acesso em: 26 de janeiro de 2018.

<sup>636</sup> REVISTA DA SEMANA, anno XXII, n. 34, Rio de Janeiro, 20 de Agosto de 1921, p. 16. Imagem disponível em: <[http://memoria.bn.br/docreader/025909\\_02/1193](http://memoria.bn.br/docreader/025909_02/1193)>. Acesso em: 26 de janeiro de 2018.

Magalhães Correia, Rodolfo Chambelland, João e Arthur Timótheo da Costa, Aloysio do Vale e Raul Pederneiras)<sup>637</sup>

Acreditamos que o pintor “não identificado” [Fig. 4.3.19] seja Augusto Bracet, do qual Arthur Timótheo também fez um retrato individual o *Retrato do pintor Augusto Bracet* [Fig. 4.3.20], parte do acervo da Pinacoteca de São Paulo, e que apresenta visíveis semelhanças entre as faces dos representados.

Arthur Timótheo da Costa se autorrepresenta [Fig. 4.3.21] em meio ao grupo, no canto direito, atrás do irmão João Timótheo da Costa e ambos mantêm o olhar preso ao observador, o que nos remete a uma fotografia<sup>638</sup> [fig. 4.3.22], também presente no “Álbum dos artistas”, de Moises Nogueira, dos dois irmãos Timótheo da Costa. Todavia, no registro fotográfico é João Timótheo que ocupa o lugar atrás do irmão e aparentemente os dois trajariam jalecos sobre seus ternos.

Isto posto, e novamente analisando a tela *Alguns colegas: sala de professores*, acreditamos que sua construção mantém relação direta com os retratos de grupo realizados por Henri Fantin-Latour, sendo eles: *Hommage à Delacroix*<sup>639</sup> [Fig. 4.3.23], *Un atelier aux Batignolles*<sup>640</sup> [Fig. 4.3.24] e *Un coin de table*<sup>641</sup> [Fig. 4.3.25], em especial quando tentamos transformá-los em frisas e privilegiar somente os bustos dos representados [Fig. 4.3.26], a fim de compará-los conjuntamente. Assim, percebemos que foram constituídos “segundo as convenções formais do retrato de grupo”<sup>642</sup> e de forma que todo aquele representado fosse facilmente reconhecido por aqueles do seu tempo e de outrora. Nesse sentido, Arthur Timótheo, ao seu inserir no retrato de grupo, reforça ainda mais a sua importância, assim como ocorreu com Fantin-Latour nos exemplos acima mencionados. Os retratos coletivos de Latour certamente forneceram um modelo para demais representações de grupos de artistas. Esse é o caso também de uma famosa obra do pintor português Columbano Bordalo Pinheiro,

<sup>637</sup> ARAUJO, 2012, p. 176.

<sup>638</sup> ARTHUR e João Timotheo, pints. Rio [de Janeiro]: [s.n.], 1913. 1 foto.; Cópia fotográfica de gelatina e prata, p&b;, 9,7 x 10,8cm em folha 21,7 x 14,5cm. Disponível em: <[http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon276572\\_276573/icon1418995.jpg](http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon276572_276573/icon1418995.jpg)>

<sup>639</sup> Ver a descrição da obra no site do Musée d’Orsay: <[http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/oeuvres-commentees/recherche/commentaire/commentaire\\_id/hommage-a-delacroix-509.html?no\\_cache=1&cHash=f25241a497](http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/oeuvres-commentees/recherche/commentaire/commentaire_id/hommage-a-delacroix-509.html?no_cache=1&cHash=f25241a497)>.

<sup>640</sup> Ver: <[http://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/search/commentaire\\_id/a-studio-at-les-batignolles-2059.html?tx\\_commentaire\\_pi1%5BpidLi%5D=509&tx\\_commentaire\\_pi1%5Bfrom%5D=841&cHash=d80b5b251](http://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/search/commentaire_id/a-studio-at-les-batignolles-2059.html?tx_commentaire_pi1%5BpidLi%5D=509&tx_commentaire_pi1%5Bfrom%5D=841&cHash=d80b5b251)>.

<sup>641</sup> Ver:<[http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/oeuvres-commentees/recherche/commentaire/commentaire\\_id/un-coin-de-table-511.html?no\\_cache=1&cHash=fdd39e6562](http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/oeuvres-commentees/recherche/commentaire/commentaire_id/un-coin-de-table-511.html?no_cache=1&cHash=fdd39e6562)>.

<sup>642</sup> GARB, 1998, p. 234.

*O Grupo do Leão*<sup>643</sup> [Fig. 4.3.27], de 1885, em que são representados vários artistas importantes do naturalismo português [Fig. 4.3.28], sendo que o próprio Columbano se autorretrata na cena. O retrato coletivo de Columbano, conforme já fora observado por investigadores<sup>644</sup>, mantém relação com os retratos coletivos de Henri Fantin-Latour que possivelmente o pintor português viu em sua estadia de estudos em Paris.

O contexto boêmio mantido no retrato coletivo português, reunidos na Cervejaria Leão de Ouro, na rua 1º de Dezembro em Lisboa, nos remete também a uma obra brasileira. Trata-se de *Bohemia* [Fig. 4.3.29], de Helios Aristides Seelinger, de 1903. Com essa obra, Seelinger obtém o prêmio de viagem de 1903 e, em sua reunião noturna, Seelinger se autorrepresenta, assim como Columbano e inclui no grupo artistas e intelectuais cariocas do período [Fig. 4.3.30], incluindo também uma figura feminina que encarna “A Bohemia”. Alguns dos artistas representados em *Bohemia* também foram retratados posteriormente por Arthur Timótheo da Costa em *Alguns colegas: sala de professores*, em um contexto formal pouco descontraído bem diferente da boemia de Helios Seelinger.

Arthur Timótheo da Costa também realizou outras obras com temática de ateliê em que um pintor é representando em meio ao ofício, entre elas o intitulado *Pintor no ateliê, Paris, França* [Fig. 4.3.31], de 1910. No óleo sobre tela, somos convidados a observar o perfil de um pintor, desconhecido por nós até o momento<sup>645</sup>, sentado em um pequeno banquinho, trajando um jaleco em meio ao ato de pintar uma tela disposta em um cavalete; próximo a ele vemos outro banco, este maior que o anterior, onde uma maleta fechada está disposta sobre o seu assento. No ambiente, observamos outros quadros, um no canto direito inferior, em que vemos um nu feminino e outro no canto esquerdo, do qual somente avistamos o *chassi* da tela. Todo o espaço é construído através de pinceladas soltas que se mesclam nas tonalidades ocre e acinzentadas dispostas sobre o plano de fundo deste quadro.

Esta tela faz parte do acervo do Instituto Cultural Sergio Fadel, no Rio de Janeiro, e em consulta à publicação “O Brasil do século XIX na Coleção Fadel” no texto “O lugar do artista” de autoria de Alexei Bueno, encontramos uma rápida menção a esta obra de Arthur Timótheo, a saber: “Sabidamente pintado na capital universal da arte oitocentista é o *Pintor no atelier*, de Artur Timóteo da Costa, em rápidas e vigorosas pinceladas. [...]”<sup>646</sup>. As escassas informações sobre este quadro nos levaram a construir uma análise pautada em possíveis

<sup>643</sup> Segundo Pedro Lapa: “Estão representados neste quadro da esquerda para a direita Henrique Pinto (sentado), Ribeiro Cristino, José Malhoa, João Vaz, Alberto de Oliveira, Silva Porto, António Ramalho, Manuel Fidalgo (criado da mesa), Moura Girão, Rafael Bordalo Pinheiro, Columbano, o dono da cervejaria em pé ao lado deste, Cipriano Martins e sentado de mão apoiada na cintura Rodrigues Vieira. [...]”. LAPA, 1994, p. 116.

<sup>644</sup> Ver: LAPA, 1994, pp. 56-59; LAPA, 2007, pp. 132-133 e SILVA, 1988, p. 221.

<sup>645</sup> Temos uma possibilidade a ser considerada e trabalharemos com ela no decorrer deste texto.

<sup>646</sup> BUENO, 2004, p. 212.

relações entre esta obra e produções contemporâneas a ela, a fim de estabelecer um diálogo entre as mesmas. Da mesma forma, foi importante a visualização da obra *in loco*, pois conseguimos identificar alguns aspectos até então despercebidos. O primeiro deles diz respeito à tela disposta no canto inferior direito, um nu feminino [Fig. 4.3.32], que acreditamos apresentar semelhança com a obra *Tempestade* [Fig. 4.3.33], de Arthur Timótheo da Costa, também produzida em 1910, época em que o pintor terminava seu período de estudo em Paris e que dividia o mesmo endereço com outros artistas brasileiros e estrangeiros, na rua Falguière, 9. Outro aspecto identificado na visualização atenta à obra diz respeito à inscrição presente no canto esquerdo inferior, no *chassi* da tela: “LE/ CERCLE VAVIN” [Fig. 4.3.34] e no inferior “LA. MI. MI. CHON/ Arttimotheo/ PARIS 1908” [4.3.35]. Com base nesses dados, buscamos informações sobre “Le cercle Vavin” e de acordo com Régine Carpentier e Michel Mackowiak “O distrito de Montparnasse em Paris foi até a Segunda Guerra Mundial uma Meca da vida artística. Dois mundos foram encontrados lá: os artistas do cruzamento Vavin e os revolucionários por trás da avenida Montparnasse.”<sup>647</sup>. Nesse sentido, o pintor representando nesta tela de Arthur Timótheo pode ser um dos artistas do “cruzamento Vavin” ou ainda pode ser outro pintor do convívio de Arthur Timótheo em seu período de estudo no exterior.

Nesse mesmo ano, 1910, em solo parisiense, Arthur Timótheo da Costa realiza *No atelier de Lucílio* [Fig. 4.3.36], tela pertencente ao Museu Antonio Parreiras/ FUNARJ/ SEC-RJ. Nesta obra, vemos uma mulher em um momento de leitura; ela está relaxadamente sentada, quase que deitada, em uma cama com seu braço direito apoiado em sua face, enquanto o esquerdo mantém-se no livro; a mulher traja-se inteiramente de preto e seus sapatos seguem a mesma tonalidade. Conseguimos identificar poucos aspectos do ambiente, mas próximo à mulher no mesmo local em que a ela repousa enquanto se mantém atenta a leitura, vemos algumas folhas brancas. No restante da composição, como em seu plano de fundo, as pinceladas se mesclam e justamente a partir dessa questão, acreditamos que seja possível aproximar essa obra com o *Pintor no Atelier, Paris, França*, pois ambas adotam pinceladas soltas e vigorosas. Realizadas no mesmo ano, talvez relevem uma experimentação artística adotada pelo pintor ou até uma espécie de continuidade, no sentido destas telas possuírem alguma relação. A tela *No atelier de Lucílio* parece remeter, em alguma medida, a uma obra de outro pintor brasileiro deste período, trata-se de *Figura feminina num atelier* [Fig. 4.3.37] de Rodolfo Amoedo, e ao observá-las juntas, podemos traçar semelhanças no

<sup>647</sup> Trecho original: “Le quartier Montparnasse à Paris fut jusqu’à la Seconde Guerre mondiale un haut-lieu de la vie artistique. Deux mondes s’y retrouvaient: les artistes du carrefour Vavin et les révolutionnaires derrière le boulevard Montparnasse. [...]”. CARPENTIER; MACKOWIAK, 2011, p. 5. Tradução nossa.

que diz respeito ao tema e ambientalização da cena, uma mulher no ateliê trajando-se integralmente de preto e representada sentada em um sofá ou cama absorta entre livros e estudos de desenho. Todavia, na tela de Amoedo não temos menção de quem seria esse modelo, onde seria o ateliê representado, a quem pertenceria ou se este fosse seu próprio ateliê, somente menção genérica de uma “figura feminina no ateliê” em seu título, questionamentos que também estão presentes na obra *Num ateliê* [Fig. 4.3.38], que desconhecemos o paradeiro. Já no *No atelier de Lucílio*, de Arthur Timótheo, temos logo em seu título informações importantes que necessitam ser trabalhadas, pois a tela é endereçada ao pintor Antonio Parreiras, como podemos comprovar pela dedicatória seguida da assinatura do pintor e da datação da tela, no canto superior esquerdo, da qual leia-se: “Ao Ag(?) e collega PARREIRAS off. o Arttimotheo PARIS 910”. Contudo, em seu título existe menção a Lucílio, ao seu ateliê, e é de se pensar que este Lucílio seja o pintor Lucílio de Albuquerque, que desde 1906 estava em Paris<sup>648</sup>, cumprindo seu período de estudos<sup>649</sup>, conforme consta no Relatório do Ministério da Justiça do Rio de Janeiro:

Está na Europa, estudando, o pensionista Lucilio de Albuquerque, pintor, que, segundo indicação da comissão julgadora, tem como séde de seus estudos Pariz. Premiado em 1905, o joven artista partiu em 1906; terminando, portanto, o prazo de seu pensionato em dezembro de 1910.<sup>650</sup>

Outro ponto interessante que gostaríamos de citar diz respeito a uma hipótese para a escolha do ateliê de Lucilio na tela dedicada a Parreiras, pois como já apontamos existia predileção pela residência de Lucílio de Albuquerque e de sua esposa Georgina de Albuquerque, um dos ateliês na rua Falguière, 9, morada de vários artistas brasileiros residentes em Paris, e inclusive Arthur Timótheo da Costa por lá viveu. Motivados por essa indicação, entusiasmadamente, buscamos relacionar as duas telas *Pintor no ateliê, Paris, França* e *No atelier de Lucílio*, que talvez pudessem fazer menção ao mesmo ateliê: o ateliê de Lucílio. Nesse sentido, para embasarmos essa possibilidade cabe mencionar as diferenças físicas entre o pintor representado em *Pintor no ateliê, Paris, França* com Lucílio de Albuquerque, sobretudo pela presença da barba, que ao menos os registros fotográficos de Lucílio, dos quais tivemos acesso, não esteve presente em sua face [Fig. 4.3.39] ou talvez o pintor não costumasse ser registrado em fotografias usando barba [Fig. 4.3.40 e Fig. 4.3.41]. No entanto, notamos que os óculos de armação circular, muito característico de sua figura,

<sup>648</sup> Junto à sua esposa, a também pintora Georgina de Albuquerque.

<sup>649</sup> Segundo a listagem dos artistas homens que passaram pela Académie Julian, conforme os anos e seus professores, realizada por Ana Paula Cavalcanti Simioni, o pintor Lucílio Albuquerque estudou entre os anos de 1906 a 1910, tendo como professores Jean-Paul Laurens e Henri Royer. Ver: SIMIONI, 2008, p. 343.

<sup>650</sup> ESCOLA NACIONAL DE BELLAS ARTES. Relatórios do Ministério da Justiça, RJ, ano 1907, edição 1, p. 152.

estão presentes na face do pintor representado na tela de Arthur Timótheo o que novamente nos coloca em dúvida sobre a identidade do pintor representado, e na possibilidade deste ser realmente Lucílio de Albuquerque principalmente quando nos deparamos com uma fotografia publicada na imprensa *Lucilio junto do seu quadro: - “Fim de Pescaria”* [Fig. 4.3.42] e que ao buscarmos isolar sua figura [Fig. 4.3.43] e compará-la com o pintor representado por Arthur Timótheo [Fig. 4.3.44], vemos similaridades no perfil de seus rostos, corte de cabelo, óculos e também na própria utilização das vestimentas vinculadas ao trabalho, um longo avental que também pode ser observado em outra imagem de Lucílio em seu ateliê publicada na imprensa [Fig. 4.3.45]. Nesta, vemos o artista sentado [Fig. 4.3.46] que nos remete, novamente, o pintor [Fig. 4.3.47], representando por Arthur Timótheo da Costa.

Não podemos afirmar se Lucílio Albuquerque é o artista representado em *Pintor no Atelier, Paris, França* e colocamos essa hipótese devido a aproximações visuais e por também sabermos da boa relação entre Arthur com Lucílio, como podemos perceber no cartão Postal de Arthur Timótheo da Costa a Lucílio de Albuquerque [Fig. 4.3.48], em 15 de abril de 1910

Lucilio  
Centra – Hotel  
Berck Plaze  
Fance

Paris 15-4-10

Caro Lucilio

Estimo-te saudade bem como a todos.

Recebi hoje tua carta e, hoje mesmo postei na poste a carta que, me enviaste para  
[sic.]

Aceite minha saudades e beija aos pequenitos por mim mais uma vez.

[sic.] ArtTimotheo<sup>651</sup>

Tais indicações apontam uma relação muito próxima destes artistas residentes no exterior, que dividiam a mesma casa e até mesmo o ateliê e, por certo, a menção a Antonio Parreiras aqui inicialmente realizada deve estar imersa a esse contexto. Sabe-se que, neste período, o pintor também estava em Paris<sup>652</sup> e frequentaria a casa do casal Albuquerque, pois conforme informações em 1906 Parreiras

“[...] segue para Paris, França; instalando ateliê na rue Boissonade. No período, encontra-se frequentemente com Lucílio de Albuquerque (1877-1939), Georgina de Albuquerque (1855-1962), Helios Seelinger (1878-1965), Carlos Chambelland e Eduardo de Sá. [...]”<sup>653</sup>

<sup>651</sup> Imagem do cartão postal presente em: ARAUJO, 2013, p. 8.

<sup>652</sup> Conforme Quirino Campofiorito sobre Parreiras: “[...] Viaja, em 1909, novamente, para Paris, fazendo-se acompanhar de seu filho Dakir e de seu sobrinho Edgard Parreiras, e os inicia na pintura, pondo-os a frequentar a Academia Julien. Desse ano a 1920, demorado estágio em Paris, é que aparece em sua obra multiforme a série de nus que foram expostos sucessivamente no **Salon des Artistes Françaises**, sempre com êxito: [...]” CAMPOFIORITO, 1983, p. 209. Negrito no original.

<sup>653</sup> NASCIMENTO, 2013, p. 85.

Nesse sentido, a menção do ateliê de Lucílio em um quadro realizado por Arthur Timótheo e oferecido a Parreiras faz sentido, porque todos eles conviviam neste período. A obra de Arthur Timótheo dedicada a Parreiras corresponde às relações amistosas mantidas entre pintores conterrâneos que viviam, estudavam e trabalhavam em terras parisienses.

A localização destes pintores no período certamente influenciou a composição de suas obras, como no caso do *Pintor no ateliê, Paris, França*, em que a relação entre cores deve-se ser destacada, assim como a utilização de outras técnicas e experimentações que também aparecem em obras de outros artistas, estes não brasileiros, mas que também estudaram no exterior ou eram nativos francêss. No *Retrato de Silva Porto* [Fig. 4.3.49], de António Ramalho<sup>654</sup>, vemos que o pintor português também é representado sentado, praticamente de perfil, pintando o quadro a sua frente, um retrato de uma mulher de perfil com longos cabelos pretos. Através das pinceladas soltas acompanhamos o contorno de sua camisa branca se confundir com o laço de seu pescoço e na base do quadro, onde vemos a continuidade de suas calças, do cavalete e do próprio banquinho em que o pintor ocupa as pinceladas tornam-se esparsas produzindo um efeito de inacabado ao quadro.

Já no *Portrait de Pissarro*<sup>655</sup> [Fig. 4.3.50], de Armand Guillaumin, o vigor das pinceladas nos lembra de imediato a fatura da tela de Arthur Timótheo. De costas para o observador, o pintor é registrado pintando o quadro a sua frente; ao seu redor, outros quadros estão dispostos e apoiados na parede, o que produz a impressão de uma série de diagonais e linhas representadas que se mesclam às pinceladas soltas do quadro, sobretudo na lateral esquerda da tela. Destacamos ainda as relações de cores entre as duas telas e o fato de vemos na representação do pintor brasileiro maiores contornos, do que conseguimos identificar na representação do pintor francês, ainda que nos dois a questão da cor seja representativa, assim como a presença dos esboços nas telas dos artistas retratados.

Destacamos também a obra *Corot peignant*<sup>656</sup> [Fig. 4.3.51], de Charles Desavary. O pintor é retratado de perfil, sentado em uma cadeira, trajando um jaleco e fumando cachimbo, tendo um pincel em sua mão direita e a paleta e demais pincéis na mão esquerda apoiada sobre sua perna. À sua frente, um cavalete com tela é representado; nele observamos que o pintor está trabalhando na pintura de uma paisagem com uma grande árvore lateral, gênero em que Corot mais se destacará. Próximo ao cavalete, na lateral inferior esquerda da tela, vemos um banquinho e, em sua superfície, encontra-se aberta a maleta de tintas e utensílios do pintor. No ambiente, observamos alguns objetos como uma pequena escultura de um animal,

<sup>654</sup> Retrato e retratista (portugueses) estudaram em Paris, como já mencionamos anteriormente.

<sup>655</sup> Conservado no Musée municipal de l'Evêché, Limoges, France.

<sup>656</sup> Conservada no Musée d'Orsay, Paris, France.



um boi; ao fundo, no canto direito da tela, vemos acima alguns quadros dispostos na parede e na lateral esquerda não conseguimos identificar com precisão o que está sendo representado, talvez um armário devido à continuidade de linhas horizontais uma acima da outra. Mencionamos ainda, que a tonalidade escura se sobressai em todo o quadro e a figura do pintor com seu cavalete são os elementos que ganham maior foco de luz.

À vista disto, podemos compreender que a obra *Pintor no ateliê, Paris, França*, de Arthur Timótheo da Costa estava inserida na questão de telas representadas praticamente em abstração, em que o retrato do artista e sua ação seriam as atividades que mais se destacariam em toda a composição. Tais impressões talvez revelem que a experimentação artística realizada por Arthur Timótheo no quadro de temática de ateliê correspondesse, mesmo que tardiamente, às inovações que há muito dominaram a Europa, das quais o pintor deva ter tomado contato em seu período de estudos no exterior e, possivelmente, tenha resolvido aplicar em preparatórios e obras produzidas nesta breve, mas muito produtiva fase de sua carreira. Contudo, veremos que no Brasil a representação do ateliê se manteve ativa e este é um dos temas de análise do nosso último retrato integrante da categoria de artista representado em meio ao ofício.

Na obra *No ateliê* [Fig. 4.3.52], de 1918, de Arthur Timótheo da Costa, vemos, no primeiro plano, um pintor vestindo camisa branca, gravata, colete e calças de tonalidade escura sentado em uma cadeira com alguns tecidos que recaem de seu encosto. O pintor está de perfil, com sua atenção voltada à tela disposta no cavalete à sua frente, um retrato. Em sua mão esquerda, há uma paleta com quatro pincéis e na direita outro pincel, que o pintor aplica sobre a pintura. Na tela, dentro deste quadro, observamos o retrato de um homem também sentado e, na cadeira ao fundo, no canto direito do quadro, vemos o modelo que posa para este retrato. Chama-nos atenção que o pintor, apesar de ter retirado o terno, não tenha protegido suas roupas com algum avental/jaleco. Estaria ele somente retocando? No entanto, observamos que o retrato no qual o pintor trabalha está praticamente acabado. Percebemos ainda alguns detalhes do ambiente, como a luz oriunda do fundo do retrato, revelando alguns objetos e mobiliários dispostos neste cômodo, como a própria cartola depositada em um pequeno móvel semelhante a um criado mudo localizado no centro do quadro, próximo ao modelo que posa para o retrato, o seu possível proprietário. Vemos também uma escultura depositada neste mesmo móvel e podemos ver seu verso, o que nos faz pensar que a mesma esteja diante de um espelho e, próximo a estes objetos, notamos no chão a presença de uma tela emoldurada e de uma máscara pendurada na pilastra atrás do móvel.

Este quadro de Arthur Timótheo da Costa intitulado *No ateliê* ingressou em 2001 na coleção de pintura brasileira da Pinacoteca de São Paulo, por meio de uma doação da Bolsa de Arte do Rio de Janeiro. A tela originalmente “Sem título” teve sua nova atribuição como *No ateliê*, por conta da pesquisa para exposição de longa duração do acervo<sup>657</sup>. Nesse sentido, não existiria até então menção à identidade do pintor retratado, o que nos leva a discutir a questão do anonimato e se este retrato possuía ou não alguma identificação sobre o retratado e se a mesma se perdeu ao longo dos anos.

O “quadro dentro do quadro”<sup>658</sup> [Fig. 4.3.53] que aparece sendo pintando em *No ateliê* existiu realmente<sup>659</sup>, embora não saibamos sua localização ou se o mesmo sobreviveu ao tempo. Trata-se da obra “*Retrato do Conde de Vasconcellos*” [Fig. 4.3.54], do qual desconhecemos seu paradeiro atual, restando somente imagem publicada na “Ilustração Brasileira”, na edição de setembro de 1923, em uma matéria sobre o “Atelier Rodolpho Chambelland”.

Nesse sentido, podemos supor que o pintor retratado pintando o quadro [Fig. 4.3.55 e Fig. 4.3.56] fosse o próprio Rodolpho Chambelland [Fig. 4.3.57 e Fig. 4.3.58], que no ano de 1918 participou da XXV Exposição Geral de Belas Artes com o quadro intitulado “Retrato do barão S. de V.”<sup>660</sup>, possivelmente o retrato do Barão Jayme Smith de Vasconcellos, que na imagem referenciada acima traria erroneamente o título de Conde e não o de Barão como o lhe fora herdado.

Jayme Luiz Smith de Vasconcellos foi o 3º Barão de Vasconcellos, título herdado de seu pai Rodolpho Smith de Vasconcellos, 2º Barão de Vasconcellos, que por sua vez recebeu o título nobiliárquico de seu pai José Smith de Vasconcellos, o 1º Barão de Vasconcellos<sup>661</sup>. Em nossas buscas, encontramos uma imagem do Barão J. Smith de Vasconcellos [Fig. 4.3.59] que se aproxima muito da imagem do homem sentado na cadeira ao fundo, no canto direito do quadro, que posa para o retrato [Fig. 4.3.60]. Vemos similaridade ao compararmos estas duas imagens tomadas em ângulos parecidos, que privilegiam a face masculina e desta maneira torna-se possível a observação de alguns detalhes, como o corte de cabelo e penteado semelhante, os mesmos traços faciais e alguns indícios de sua vestimenta bem composta, da qual se projeta o colarinho alto de sua alva camisa branca envolta pela gravata com o impecável nó ao centro, e pelo paletó de tonalidade escura.

<sup>657</sup> Consulta realizada no dia 25 de julho de 2017. Agradecemos à pesquisadora Gabriela Pessoa de Oliveira, que nos recebeu no Núcleo de Acervo Museológico da instituição.

<sup>658</sup> CHASTEL, 2000, p. 80.

<sup>659</sup> Agradecemos ao pesquisador João Victor Rossetti Brancato, por chamar atenção para este detalhe que nos levou a outras informações e descobertas.

<sup>660</sup> LEVY, 2003, p. 489.

<sup>661</sup> Ver: VASCONCELLOS, 1918, pp. 529-531.

Outro aspecto levantado após a observação do quadro diz respeito à cadeira que o Barão de Vasconcellos aparece sentado, que muito se assemelha a uma das cadeiras que aparecem dispostas na biblioteca de sua propriedade, na Avenida Atlântica, no Rio de Janeiro<sup>662</sup>. Na imagem, extraída de “A Cigarra” em matéria sobre “Vivendas Pitorescas” [Fig. 4.3.61], vemos alguns detalhes do que seria a biblioteca de sua propriedade e nos chama atenção a existência de cadeiras [Fig. 4.3.62] seguindo o mesmo padrão estilístico daquela representada no “Retrato de Conde de Vasconcellos” [Fig. 4.3.63] e também em “No ateliê” [Fig. 4.3.64], com o mesmo encosto ornado com pregaria de metais em formato circulares por toda a sua extensão.

Identificamos o estilo desta cadeira através da consulta ao “Catalogo illustrado da Exposição retrospectiva de arte ornamental portugueza e hespanhola celebrada em Lisboa em 1882”<sup>663</sup>, o qual vê-se um desenho de uma “Cadeira de nogueira com assento e costas de couro” [Fig. 4.3.65], semelhante à representada no quadro e também muito próxima daquela presente na biblioteca do Barão Smith de Vasconcellos. Igualmente, identificamos cadeiras semelhantes em endereços eletrônicos de Casas de Leilões e Antiguidades, localizadas em Lisboa – Portugal [Fig. 4.3.66 e 4.3.67], datando-as entre a segunda metade do século XVIII e também ao século XIX. Nesse sentido, podemos dizer que a cadeira presente no quadro de Arthur Timótheo e também aquelas localizadas na biblioteca do Barão teriam origem portuguesa<sup>664</sup>. A família Vasconcellos é natural de Lisboa<sup>665</sup> e mesmo o 3º Barão de Vasconcellos, tendo nascido no Rio de Janeiro,<sup>666</sup> muito provavelmente manteve contato com Portugal e com seus familiares realizando viagens, momento em que pode ter adquirido exemplares das cadeiras aqui analisadas.

<sup>662</sup> A construção é de autoria do arquiteto italiano Antonio Virzi, que veio para o Brasil por volta de 1910, e por aqui foi o responsável por vários projetos, principalmente no Rio de Janeiro, onde também ocupou a cadeira de arquitetura por indicação do diretor Rodolfo Bernardelli. Acerca do palacete Arestizábal e Grinberg, mencionam que a: “Casa Smith de Vasconcelos, [...] Virzi construiu na Av. Atlântica n.º 680, para o Barão Smith de Vasconcelos, este ‘castelinho’ de paredes ocre e janelas azuis que foi destruído em 1964. As formas florentino-medievais misturaram-se ao movimento criado pelo teto em forma de concha, pelo pórtico curvo [...] pelos ferros que enfeitam as sacadas e terraços, pela escada em caracol [...] pela iluminação ‘moderna’ dada pela clara-boia e pelas decorações ‘clássicas’ de algumas salas do interior.” ARESTIZÁBAL; GRINBERG, 1989, p. 10.

<sup>663</sup> Disponível em: <[https://archive.org/stream/catalogoillustra02expo\\_0#page/n409/mode/2up](https://archive.org/stream/catalogoillustra02expo_0#page/n409/mode/2up)>.

<sup>664</sup> Encontramos também exemplares deste mesmo modelo em outros locais de Portugal, como no Museu de Artes Decorativas Portuguesas (Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva) em Lisboa e no Museu Nacional Soares dos Reis em Porto.

<sup>665</sup> Ver: VASCONCELLOS, 1918, pp. 529-531.

<sup>666</sup> Em 11 de junho de 1844. Ver: <<https://archive.org/stream/archivonobiliarc00vascuoft#page/530/mode/2up>>.

Apontamos ainda, que o Museu da Casa Brasileira<sup>667</sup> conserva um exemplar deste tipo de cadeira, que no Catálogo de seu acervo aparece como “Poltrona de couro com pregaria, século XVIII” [Fig. 4.3.68], sendo ela:

Confeccionada em carvalho madeira estrangeira, é um exemplar do estilo Nacional-Português, de características austeras, com influência renascentista. A ornamentação no couro gravado do encosto é rica e identificada como indo-portuguesa, pelo tratamento compositivo do vaso de flores ladeado por meninos segurando ramagens, com detalhes rendilhados e simétricos. O aspecto garante formalidade, mas não conforto.<sup>668</sup>

Maria Angélica Santi em “Mobiliário no Brasil: origens da produção e da industrialização”, ao mencionar essa tipologia de cadeira presente na coleção do MCB [Fig. 4.3.69], afirma que esta seria:

[...] outro exemplo do mobiliário desse período que, [...] apresenta maior requinte na elaboração da peça, embora a composição continue retangular: cadeira com espaldar alto encosto e assento em couro gravado com motivos decorativos fitomorfos, formas humanas geometrizadas são fixados por pregaria nas prumadas finalizadas em carapetas metálicas; o assento já se apresenta ligeiramente trapezoidal, o que indica uma evolução; os pés lisos são substituídos por outros mais trabalhados; a testeira, amarração que une os pés frontais, é entalhada em forma de SS invertido.<sup>669</sup>

Estas informações acerca da tipologia da cadeira interessam-nos na medida em que procuramos aprofundar sobre a questão do mobiliário utilizado em bibliotecas e gabinetes de trabalho chamados por Marize Malta de “Salas para pensar”<sup>670</sup>. Para a autora, as bibliotecas seriam:

Para os homens de estudos, ligados à ciência e às letras, uma biblioteca seria complemento irrefutável de seus gabinetes. Guardiã de livros, lugar de espíritos cultivados, de homens que pensam e refletem eis como a biblioteca era vista [...] Os móveis seriam distintos, com cadeiras robustas, de variados formatos e com farto estofado. [...] Nas bibliotecas, nada de cadeiras muito confortáveis, pois induziriam ao sono mais do que ao estudo. [...]<sup>671</sup>

Nesse sentido, e como já fora observado na descrição presente no catálogo do MCB, esse tipo de cadeira não seria propriamente confortável e, apoiado nas considerações de Malta, acreditamos que estas certamente poderiam ser utilizadas em bibliotecas<sup>672</sup>. Desta forma, a presença de cadeiras deste estilo na biblioteca do retratado talvez aponte que o Barão

<sup>667</sup> Agradecemos a Patrícia C. R. de Oliveira, Bibliotecária do Centro de Documentação do Museu da Casa Brasileira, por seu auxílio e gentileza em nos receber no MCB e proporcionar a consulta a algumas bibliografias aqui expostas.

<sup>668</sup> CATALOGO Coleção Museu da Casa Brasileira, 2007, p. 33. Grifo nosso.

<sup>669</sup> SANTI, 2013, p. 60.

<sup>670</sup> MALTA, 2011, pp. 91-94.

<sup>671</sup> MALTA, 2011, p. 92.

<sup>672</sup> Identificamos no Real Gabinete Português de Leitura, no centro do Rio de Janeiro, cadeiras semelhantes a estas, o que certamente comprova seu uso no mobiliário de bibliotecas e sua origem portuguesa. O Real Gabinete Português de Leitura foi inaugurado em 1887 e transformado em biblioteca pública em 1900. Ver: <<http://www.realgabinete.com.br/portalweb/In%C3%ADcio/ORealGabinete.aspx>>.

Smith de Vasconcellos tenha posado para seu retrato em sua residência e o espaço que pensamos ser um ateliê no quadro de Arthur Timótheo possa tratar-se de um dos cômodos da propriedade do Barão. Contudo, existe ainda a possibilidade que o quadro tenha sido realizado após sessões de poses realizadas na residência do barão e que Arthur, quando compôs seu quadro e de posse da imagem do retrato, tenha duplicado a imagem da cadeira em sua obra de forma a nos passar a impressão que o modelo, o barão, estivesse ali naquele momento sentado na cadeira enquanto Rodolpho Chambelland terminava seu retrato. Estas são somente hipóteses, das quais nos faltam dados para sua comprovação, no entanto é de se destacar que a imagem da biblioteca do Barão Smith de Vasconcellos tenha circulado na revista em 1917 e que Chambelland tenha apresentado no Salão de 1918 o “Retrato do barão S. V.”, ou seja, provavelmente a decoração da residência continuaria da mesma forma, inclusive as cadeiras que, em um primeiro momento, acreditamos que se adequariam mais ao palacete do barão do que propriamente ao ateliê de um pintor.

No entanto, os ateliês dos artistas também tinham cadeiras deste estilo, conforme procuraremos apresentar em alguns registros de pintores neste ambiente. O próprio Rodolpho Chambelland tinha em seu ateliê cadeiras similares a que analisamos [Fig. 4.3.70], mas sem a presença dos braços laterais. Já no ateliê de Henrique Bernardelli [Fig. 4.3.71], identificamos uma cadeira muito semelhante [4.3.72], o que certamente revela um gosto dos artistas por esse estilo de cadeira, que também aparece em uma fotografia do pintor João Baptista da Costa [Fig. 4.3.73] e no *Retrato de Georgina* [Fig. 4.3.74], por Lucílio de Albuquerque. Talvez a representação tematizada em *No ateliê*, pudesse ter ocorrido no ateliê de Rodolpho Chambelland, responsável pelo retrato do Barão S. Vasconcellos, ou até mesmo no ateliê de Arthur Timótheo, autor da composição final aqui analisada. Não podemos deixar de pontuar a importância do mobiliário e da própria modernidade que estes incorporam ao retrato e ao retratado.

Voltando efetivamente ao quadro *No ateliê*, de Arthur Timótheo, e ao quadro do Barão de Vasconcellos, de Rodolpho Chambelland - o “quadro dentro do quadro” -, procuramos identificar a repercussão que este último atingiu no período, quando fora exposto, e relativo ao Salão de 1918, encontramos uma crítica assinada por Bueno Amador publicada no *Jornal do Brasil*, de 16 de agosto daquele ano, em que Rodolpho Chambelland é mencionado e também o retrato apresentado nesta edição, mas sem a menção do título:

*Rodolpho Chambelland*, professor da Escola e, como tal, preso aos deveres do cargo ainda assim consegue fazer-se admirar no “Salon” com o excelente retrato que apresenta. Senhor absoluto do desenho, que é a maior probidade do artista, na frase de Juglés, senhor absoluto da côr em todos os seus ancenubios (?), Rodolpho Chambelland passou a tela uma figura viva. A physionomia impregnada de sentimento, “posa” como tal naturalidade, que o espectador compreende a

serenidade de animo, a serenidade do ambiente e a suave doçura dos contrastes de luz difficillimos de alcançar nesse genero ingrato e que o artista apresenta com todos os característicos de um vencedor consagrado. Admiravel em todos os sentidos, esse trabalho marca mais uma etapa dessa gloriosa jornada de arte que Rodolpho Chambelland traçou para sua vida de artista, na santidade da expressão.<sup>673</sup>

Na *Revista do Brasil*, em matéria sobre “O ‘Salão’ de 1918” assinada por Rodrigo Octavio Filho, encontramos menção ao título do retrato exposto pelo pintor e breves elogios: “Rodolpho Chambelland um dos nossos pintores de maior talento, apresenta o magnifico retrato do *Barão S. de V.* muito elegante e sóbrio, onde o talento do artista se manifesta em toda sua pujança.”<sup>674</sup>

Por último, em uma passagem encontrada no livro “Pequenos estudos sobre arte: pintura esculptura”, de Moises Nogueira da Silva, temos menção ao título da obra, certificando, assim, que este trataria do retrato do Barão Smith Vasconcellos, a saber: “[...] Rodolpho Chambelland, que mandou o melhor retrato do Salão. *O Retrato do Barão de S. de V.* é uma obra prima, pela factura, pelo desenho, pelo acabamento, pela intenção, pela vida toda e forte que faz do seu trabalho um sêr, com alma, com vibração.”<sup>675</sup> A crítica positiva nos levou a investigar alguns aspectos sobre a trajetória de Rodolpho Chambelland, a fim de identificarmos também a sua aproximação com Arthur Timotheo, seu contemporâneo.

Rodolpho Chambelland<sup>676</sup> nasceu em 1879, no Rio de Janeiro, irmão mais velho do também pintor Carlos Chambelland (1884-1950). Inicia seus estudos no Liceu de Artes e Ofícios e, em 1901, ingressa no curso livre de pintura na Escola Nacional de Belas Artes, tendo aulas com Henrique Bernardelli e Rodolfo Amoedo. Concomitantemente, trabalhou na produção de capas de partituras na Casa Bevilacqua e, posteriormente, retocando fotografias na Casa Bastos Dias. A dedicação para com seus estudos é recompensada em 1905, quando alcança o Prêmio de Viagem daquele ano, com a obra “Bacantes em Festa”, que permite ao jovem artista viajar para Paris e se aprimorar no estrangeiro por dois anos. Em Paris, além de frequentar os *salons*, museus, ateliês particulares, o pintor teve passagem pela Académie Julian, no ano de 1906, tendo como professores Jean-Paul Laurens e Henri Royer<sup>677</sup>. Em retorno ao Brasil, expõe em 1908, no Rio de Janeiro, e continua participando das Exposições Gerais com assiduidade e, em 1911, integra o grupo de artistas convidados para decorar o pavilhão do Brasil na Exposição Internacional de Turim. Em 1916, é nomeado para ocupar a

<sup>673</sup> BUENO AMADOR, Bellas-Artes. *Jornal do Brasil*, 16 de agosto, 1918, p. 6, col.6.

<sup>674</sup> Rodrigo Octavio Filho. “O ‘Salão’ de 1918”. *Revista do Brasil*, São Paulo, novembro de 1918, ano III, v. IX, n. 35, p. 309. Disponível em: <<http://bibdig.biblioteca.unesp.br/handle/10/26260>>.

<sup>675</sup> SILVA, 1926, p. 109.

<sup>676</sup> Informações relativas à vida e obra de Rodolpho Chambelland foram aqui organizadas de acordo com o relato biográfico de: CAMPOFIORITO, 1983, pp. 253-258.

<sup>677</sup> Ver a listagem dos artistas homens que passaram pela Académie Julian, conforme os anos e seus professores em: SIMIONI, 2008, p. 343.

cadeira de desenho de modelo vivo na Escola Nacional de Belas Artes, do qual permanece até 1946. Rodolpho Chambelland, segundo Campofiorito: “Deixou sua obra pouco numerosa, porém de boa representatividade na pintura brasileira. O retrato aparece com destaque e são muitas as telas no gênero [...]”<sup>678</sup>. O pintor veio a falecer no ano de 1967, no Rio de Janeiro, sua cidade natal.

No que diz respeito à relação ou proximidade existente entre Rodolpho Chambelland e Arthur Timótheo da Costa, gostaríamos de traçar algumas considerações, pois ambos estudaram na ENBA e foram agraciados com prêmio de viagem ao exterior. Arthur Timótheo viajou em 1908, época que Rodolpho Chambelland retornara ao Brasil. Contudo, seu irmão Carlos Chambelland, ganhador do prêmio de viagem de 1907, partiu também em 1908 para Paris. Cabe destacar que, em 1907, houve duas premiações de viagem. Segundo a repercussão da época acerca do motivo deste ocorrido:

[...] Coube o premio de viagem ao Sr. Carlos Chambelland. O Sr. Eduardo Bevilacqua não se aproveitou do premio de viagem obtido no salão de 1906, e isso por dolorosos motivos.

A inesperada perda de seu pae, obrigou o joven artista a ficar no Rio, succedendo-o na importante casa commercial de respeitável notoriedade. O Director da Escola propoz então, em vista do parecer do Jury e aprovação do Conselho Superior de Bellas Artes, que o governo da Republica fizesse recair o pensionato, não aproveitado, no Sr. Arthur Timotheo.

No *Salão de 1907*, portanto, alcançaram premio de viagem á Europa, com pensão do Estado durante dous annos, os Srs. Chambelland e Arthur Timotheo.<sup>679</sup>

Podemos imaginar, então, que os jovens pintores tenham se aproximado quando ambos cumpriam o período de estudo no exterior e, possivelmente, tenham desenvolvido laços de amizade, visto que em 1909, Carlos Chambelland produz um “*Retrato do pintor Artur Timoteo da Costa*” [Fig. 4.3.75]. Neste retrato, vemos o artista ser representado sem alusão ao ofício, no que diz respeito à posse de algum atributo vinculado à profissão de pintor em suas mãos, como pincéis e paleta, algo comum em outras representações de artistas. Ele é representado sentado em uma confortável poltrona com as pernas cruzadas, olhando para o observador com seu semblante pensativo sustentado por sua mão esquerda que repousa em seu queixo; sua mão é envolta por uma luva e observamos que seu par fora retirado, e que o pintor somente usa a luva na mão esquerda e segura seu par que acabara de retirar. Vale destacar que as luvas eram comuns na retratística burguesa e remetiam ao passado<sup>680</sup> como podemos observar em *Portrait d'homme, dit L'Homme au gant*<sup>681</sup>, de Tiziano.

<sup>678</sup> CAMPOFIORITO, 1983, p. 258.

<sup>679</sup> EXPOSIÇÃO DE 1907. Renascença, novembro de 1907, n° 45, p. 36, 1° col.

<sup>680</sup> François Boucher aponta que: “O luxo das luvas, já grande no século XVI, tornou-se maior sob Luís XIII. Em geral de origem espanhola eram em pele flexível, com grandes punhos evasês cobertos de bordados conhecidos como crispins, e frequentemente perfumadas. [...]”. BOUCHER, 2010, p. 227.

<sup>681</sup> Conservada no Musée du Louvre, France.

Entre o braço esquerdo de Arthur Timótheo da Costa, observamos o cabo reluzente da bengala que se estende em diagonal à esquerda. Sua vestimenta é elegante, sendo composta totalmente pela tonalidade marrom, a qual é acompanhada por seu chapéu e pelos lustrosos sapatos. No ambiente, vemos ao fundo, no canto direito atrás da poltrona, possivelmente uma porta e, no canto esquerdo, um desenho ou aquarela exposta pendurada na parede em uma posição baixa em relação ao chão; a moldura branca ocupa maior espaço do que propriamente a obra e, próxima a ela, um reluzente recipiente de prataria semelhante a um vaso encontra-se no chão [Fig. 4.3.76], talvez um porta-bengalas com alguns pincéis em seu interior – um sinal evidente da profissão do retratado.

A construção deste retrato nos leva às representações dos dândis e a uma série de obras que seguem essa temática. De maneira mais evidente, a obra de James MacNeill Whistler<sup>682</sup> é explicitamente referenciada neste retrato. A pesquisadora Renata Bittencourt em sua tese de doutorado “Um dândi negro: o retrato de Arthur Timótheo da Costa de Carlos Chambelland”<sup>683</sup>, discute com profundidade esse retrato e investiga o dandismo e suas representações, estabelecendo comparações entre artistas e demais obras que mantem diálogo com o retrato de Arthur Timótheo, feito por Carlos Chambelland. Não obstante, chamamos atenção ainda para a dedicatória presente no canto esquerdo inferior da obra [Fig. 4.3.77]: “AO AMIGO/ TIMOTHEO/ LEMBRANÇA/ DO CARLOS”; ao lado direito desta vê-se a localização e datação “PARIS/ 1909”, ou seja, a obra fora realmente realizada tendo em vista o propósito de apresentar o “amigo” com o retrato, algo que talvez também tenha ocorrido com o *Retrato de Helios Seelinger*, [4.3.78], por Carlos Chambelland, feito possivelmente no período que todos eles estavam estudando na França.

Para além das obras trabalhadas por Bittencourt, nos interessa destacar uma imagem de um retrato exposto por Carlos Chambelland no salão de 1907, junto ao premiado “Final de jogo”. O quadro intitulado somente como “Retrato” na lista de obras expostas<sup>684</sup> e também na imagem [Fig. 4.3.79] identificada por nós na revista *Renascença* de novembro de 1907, apresenta semelhanças com o “Retrato do pintor Arthur Timoteo da Costa”, sobretudo no posicionamento do retratado, em sua vestimenta elegante, na presença da luva em somente uma das mãos do retratado, que por sua vez mantém na mesma o seu par, como no quadro pendurado em posição baixa na parede. Há ainda a presença de um adorno nas cabeças dos retratados mesmo em um ambiente interno, pois Arthur Timótheo é retratado com um chapéu

<sup>682</sup> Referimo-nos à obra “Arranjo em cinza e preto no. 1”, de 1871, parte do acervo do Musée d’Orsay, Paris e a obra “Arranjo em cinza e preto no. 2”, de 1872-1873, conservada no Kelvingrove Art Gallery and Museum, Glasgow. Ver: BITTENCOURT, 2015, pp. 192-212.

<sup>683</sup> BITTENCOURT, 2015.

<sup>684</sup> Carlos Chambelland expôs duas obras em 1907. LEVY, 2003, p. 247.



enquanto no outro retrato em questão vemos que o homem usa uma espécie de boina ou algum outro elemento que não conseguimos identificar com precisão; em sua mão direita, sem luva, vemos alguns anéis em seu dedo e percebemos que seu braço repousa em cima de um livro ou caderno disposto sobre a mesa, o que pode evidenciar também o caráter de erudição do retratado. Tais impressões são interessantes na medida em que este quadro fora apresentado no salão de 1907, portanto antes de sua viagem de estudos a Paris, o que talvez possa indicar que o modelo para o retrato de Arthur Timótheo como dândi já estivesse internalizado por Carlos Chambelland, antes mesmo do seu primeiro contato com o exterior.

Isto posto, nos interessa destacar que a representação do barão de Vasconcellos em seu retrato também remete à temática do dandismo, em sua elegância, no olhar *blasé*, em sua postura corporal e em demais elementos, como a bengala em uma de suas mãos. Ao analisarmos outras obras de Rodolpho Chambelland, também observamos referências à figura do dândi, como podemos destacar no *Retrato do Dr. José Marianno Filho* [Fig. 4.3.80] e no *Retrato do Dr. João Hermes* [Fig. 4.3.81], ambos expostos na XIX Exposição Geral de Belas Artes, de 1912<sup>685</sup>, e que trazem os retratados sentados em posições semelhantes, com o corpo voltado para a esquerda do quadro, trajando-se muito elegantemente e com chapéus em suas cabeças. Nesse sentido, através destas observações, acreditamos que Rodolpho Chambelland estaria imerso nessa cultura de referências ao dandismo, já evidenciada por seu irmão, Carlos Chambelland, no retrato de Arthur Timótheo da Costa.

Outro ponto a se destacar, acerca da relação nutrida entre os irmãos Chambelland e os Timótheo da Costa, seria a provável proximidade entre seus ateliês, pois de acordo com um extrato de notícia localizado na *Revista da Semana*, de 22 de abril de 1916:

Há agora um novo subúrbio servido pelos trens da Leopoldina e já bastante povoado. Desse novo subúrbio a capital é Ramos, onde no alto de um morro alguns dos nossos pintores e escultores como Correia Lima, os irmãos Timotheo e os irmãos Chambelland edificaram ateliers-habitações á maneira de Dusseldorf. [...] <sup>686</sup>

Essa menção datada de 1916, talvez aponte indícios para que possamos pensar que em 1918, ano em que Rodolpho Chambelland produz o retrato do Barão S. Vasconcellos e sendo este o mesmo ano de *No ateliê* de Arthur Timótheo, que os ateliês de ambos continuassem próximo. Nesta perspectiva, talvez Arthur tenha acompanhado a realização do retrato do Barão de Vasconcelos e tenha traçado os esboços de *No ateliê* nesta ocasião. Algo semelhante deve ter ocorrido em *Louis Kronberg in his studio in Copley Hall* [Fig. 4.3.82], de Goodwin Arthur Clifton. Neste ateliê, observamos no primeiro plano um artista pintando no canto

<sup>685</sup> LEVY, 2003, p. 335.

<sup>686</sup> *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, 22 de abril de 1916, anno XVII, n° 11, Edição 11, p. 18, 2° col. Grifo nosso.

esquerdo inferior da tela; ele é retratado sentado e de costas para o observador e devido ao recorte da tela só enxergamos meio corpo do artista. Ele volta-se ao cavalete à sua frente. Ao fundo, uma mulher é retratada sentada em uma cadeira com a cabeça baixa compenetrada na costura e no espelho, no canto superior esquerdo da tela, podemos perceber o reflexo de dois homens próximos a um cavalete, um está abaixado e outro ereto, sendo eles respectivamente o pintor Louis Kronberg e o responsável pelo quadro Goodwin Arthur Clifton<sup>687</sup>. Contudo, nos interessa destacar que neste quadro existe menção à obra *Mending ballet skirts*<sup>688</sup> [Fig. 4.3.83], de Louis Kronberg, inserida na representação da mulher ao fundo costurando. Nesse sentido, semelhante ao que ocorre em “*No ateliê*”, temos a menção ao momento em que o pintor está trabalhando e produzindo uma obra que de fato existiu.

Apontamos ainda que, no ano em que *No ateliê* é datado, 1918, Arthur Timótheo exibiu duas obras na Exposição Geral de Belas Artes que, conforme a transcrição do catálogo de Levy<sup>689</sup>, seriam elas: “Retratando (têmpera)” e “Paisagem (têmpera)”. Até o momento, desconhecemos o paradeiro da obra intitulada “Retratando” e havíamos pensado que ela pudesse fazer referência ao próprio *No ateliê*, mas devido às divergências de técnicas – têmpera e óleo sobre tela – descartamos tal hipótese. Contudo, é interessante sabermos que, no mesmo ano Arthur Timótheo expôs uma obra no salão com este título e talvez exista a possibilidade das duas manterem alguma relação, no sentido da composição ou até mesmo do tema, já que o título “Retratando” nos leva a pensar em uma obra, da qual veríamos um pintor retratando alguém que também estaria no mesmo recinto, como ocorre em *No ateliê*. Entretanto, seu irmão, João Timótheo da Costa, participou da Exposição Geral de 1918 expondo um quadro intitulado “No ateliê”<sup>690</sup>, também desconhecido por nós e somente identificado através de uma caricatura [Fig. 4.3.84] publicada na *Revista da Semana*, de 31 de agosto de 1918<sup>691</sup>, referente ao “O Salão Cômico”, de autoria de Raul Pederneiras. Abaixo deste desenho, leia-se: “J. Timotheo. Pintor que pinta um pintor pintando um pintor” [Fig. 4.3.85], e ao que parece, a tela foi apreciada pela crítica, como podemos perceber na menção de Moises Nogueira da Silva ainda sobre “O Salão Nacional” de 1918:

[...] Finalmente, não por ser o último, mas por simples disposição numérica, vem João Timotheo da Costa, que se apresenta o mais francês dos nossos artistas. O seu

<sup>687</sup> Ver a descrição na obra no site do Metropolitan Museum of Art. Disponível em: <<https://metmuseum.org/art/collection/search/10960>>.

<sup>688</sup> Encontramos uma imagem desta obra em: <<http://www.artnet.com/artists/louis-kronberg/mending-ballet-skirts-LpZx0t1ZAZXCRbm1hd5Ylg2>>. Destacamos ainda que, no site do Metropolitan Museum of Art, não existe menção a este quadro ou indicação de alguma relação aqui apresentada entre ambas.

<sup>689</sup> LEVY, 2003, p. 470.

<sup>690</sup> LEVY, 2003, p. 481.

<sup>691</sup> *Revista da Semana*. Anno XIX, n.º 30, Rio de Janeiro, 31 de agosto de 1918, p. 18.

quadro *No atelier* causaria admiração mesmo entre os trabalhos dos mais distintos pintores da França moderna. E' um encanto.<sup>692</sup>

Nesse sentido, João Timótheo apresentou um quadro que certamente contribuiria muito para a nossa análise, por se tratar de uma obra em que representaria a temática de um pintor retratando o outro no ateliê, sendo ela apresentada ao público no mesmo ano em que fora produzida a obra de Arthur Timótheo, inicialmente abordada em nossa análise, mas infelizmente desconhecemos demais informações sobre a obra.

As inconsistências também aparecem na própria circulação da tela *No ateliê*, pois antes de sua chegada ao acervo da Pinacoteca de São Paulo, temos pouquíssimas informações sobre ela. Ela é identificada em imagens presentes em periódico da época, relativas ao ateliê de Arthur Timótheo da Costa [Fig. 4.3.86], em que vemos parte da tela na imagem inferior, no canto esquerdo. Também identificamos a obra em imagens correspondentes ao ateliê de João Timótheo da Costa, irmão mais velho de Arthur Timótheo da Costa, como ocorre na imagem retirada do *O Jornal*, de 5 de setembro de 1926 [Fig. 4.3.87], em que a observamos atrás do pintor, no canto esquerdo da imagem e também na imagem vinculada na *Ilustração Brasileira*, de junho deste mesmo ano [Fig. 4.3.88], no canto direito do registro fotográfico. Sabemos através de nossas pesquisas que os irmãos dividiam o ateliê e é totalmente justificável que após a morte de Arthur, João tenha continuado com suas obras no ateliê, identificáveis em algumas fotografias, mas demais dados sobre a circulação desta tela ainda carecem de informações.

É interessante também mencionamos a descrição desta obra presente no catálogo “Arte no Brasil: uma história na Pinacoteca de São Paulo” em que o pintor é abordado:

Negro e de origem humilde, ao longo de sua carreira Arthur Timótheo da Costa executou inúmeros autorretratos e representações do interior de seu ateliê e de ateliês de outros artistas. Foi um dos pintores ocidentais que tomaram o estúdio e suas convenções como ponto de partida para compreender o mundo. Apesar de também ter trabalhado ao ar livre e de ter produzido grande número de paisagens, a relação de Timótheo da Costa com a realidade deu-se primariamente por meio do espaço destilador do estúdio.<sup>693</sup>

Essa noção de compreensão do mundo através do ateliê é certamente algo poético que se adequa aos questionamentos sobre o ambiente do ateliê como espaço de trabalho, afirmação, sociabilidade e detentor de muitos aspectos que necessitam ser aprofundados. Nesse sentido, Alain Bonnet, em sua análise sobre “O ateliê do artista: do comércio à reclusão”, presente no catálogo da exposição “Trabalho de artista: imagem e autoimagem (1826-1929)” encerra sua narrativa afirmando que: “[...] O ateliê exerceu, e talvez ainda

<sup>692</sup> SILVA, 1926, p. 110.

<sup>693</sup> AYERBE; HANNUD; PICCOLI, 2011, p. 110.

exerça, um profundo fascínio baseado tanto na sedução romântica da vida do artista, na qual despreocupação e alegria convivem com a miséria e o desespero, quanto no mistério do local de criação, [...]”<sup>694</sup> e ainda conforme o autor na publicação “*L’Artiste en représentation. Image des artistes dans l’art du XIXe Siècle*”:

[...] A transformação do artista em uma personalidade pública aumentou ainda mais o desejo de penetrar no próprio lugar da criação, um lugar cheio de segredos, um lugar imbuído de uma atmosfera quase mágica, um lugar que poderia, assim como o autorretrato, refletir a personalidade de seu ocupante e explicar a natureza de suas produções. [...]”<sup>695</sup>

À vista disto, é evidente a importância do ateliê e acreditamos que as representações deste espaço na carreira artística de Arthur Timótheo da Costa não são de nenhuma forma isoladas da produção de outros artistas que por vezes se voltaram ao tema, a fim de se autorrepresentar, homenagear algum colega artista ou produzir uma obra vinculada à temática de gênero em que o ateliê também aparece de maneira representativa e detentor de muitos significados, como fora o caso do pintor Almeida Júnior. Fernanda Pitta elucida que, para o artista ituano:

[...] O ateliê é tema privilegiado para a construção de sua persona de artista moderno, aquele que reivindica autonomia, originalidade, individualidade no trabalho artístico, mas que também precisa dar provas de competência, de conhecimento da tradição, de erudição e seriedade – além de flertar, na medida ‘certa’, com o gosto do público e com a moda. [...]”<sup>696</sup>

Talvez Arthur Timótheo concebesse de forma semelhante as suas representações de ateliês, o que justificaria as várias obras do gênero ao longo de toda sua produção artística. Dentre elas, temos algumas obras produzidas em seu período de estudo em Paris, como a obra presente na revista *Ilustração Brasileira*, de novembro de 1921, “*No ateliê*” [Fig. 4.3.89] e identificada em endereço eletrônico de casa de leilões com a nomenclatura “*Cena de ateliê*” [Fig. 4.3.90 e Fig.4.3.91]. Nesta obra, vemos no canto esquerdo, o pintor em pé pintando uma tela em um cavalete, à frente uma modelo nua com o corpo inclinado para frente. No ambiente observamos poucos móveis, o aquecedor e um banco onde está disposto um busto feminino.

Em seu período parisiense, Arthur Timótheo também produziu *Ateliê* [Fig. 4.3.92], e os já mencionados *No Atelier de Lucílio* [Fig. 4.3.36], *Retrato do Escultor Eduardo Sá* [Fig. 4.2.1], *Pintor no Atelier, Paris, França* [Fig. 4.3.31] e, possivelmente, outras obras do gênero

<sup>694</sup> BONNET, 2018, p. 177.

<sup>695</sup> Trecho original: “[...] *La transformation de l’artiste en personnalité publique accrut encore le désir de pénétrer dans le lieu même de la création, un lieu chargé de secrets, un lieu empreint d’une atmosphère presque magique, un lieu qui pouvait, aussi bien que l’autoportrait, refléter la personnalité profonde de son occupant et expliquer la nature de ses productions.* [...]”. BONNET, 2012, p. 11. Tradução nossa.

<sup>696</sup> PITTA, 2017, p. 145.

que desconhecemos. Por certo, sua vivência no exterior deva ter aflorado seu interesse pelo ateliê e pela representação do artista em seu espaço de trabalho. No entanto, antes de sua viagem temos a obra “*Sem título*” [Fig. 3.2.38], de 1907, que também representa um ateliê e recorre a temática infantil, pois observamos um menino deitado no chão de madeira com pincéis e paleta empenhado na produção de um desenho à sua frente. O menino busca reproduzir a imagem do boneco de madeira localizado no canto direito do quadro, ou seja, este seria o modelo para a obra do precoce artista que descarta as brincadeiras infantis, visto a bola solitária no canto direito inferior, em virtude da paleta e pincel, à maneira de *Jeune ecolier qui joue au toton; Retrato de Auguste Gabriel Godefroy* [Fig. 4.3.93], de Jean-Baptiste-Siméon Chardin, em que o menino deixa os livros para brincar com o peão. Contudo, no caso da obra de Arthur Timótheo, temos um reforço da identidade da figura do artista já na meninez<sup>697</sup>, talvez rememorando a história da infância de artista como a de Giotto<sup>698</sup>, frequentada por vários artistas, como Nicolas-Antoine Taunay em *Cimabue e Giotto*<sup>699</sup> [Fig. 4.3.96] e *Infância de Giotto*, de Oscar Pereira da Silva [Fig. 4.3.97].

Em outras obras de Arthur Timótheo da Costa, a presença dos atributos do ofício de um pintor também está presente, como em *Retrato de Pintora* [Fig. 4.3.98], *Ziza no ateliê* [Fig. 4.3.99] e na *Modelo em repouso* [Fig. 1.4.3], que apresentam mulheres em contextos distintos. A primeira aparece como pintora, portando os atributos do ofício, paleta e pincel, enquanto a segunda é registrada compenetrada lendo um livro com os pés descalços e a terceira, uma modelo, é representada nua - mas com sandálias em seus pés -, sentada relaxadamente em uma poltrona com semblante pensativo, tendo em suas mãos paleta e pincéis. Cabe apontarmos também um detalhe acerca desta última obra que diz respeito à mesinha árabe<sup>700</sup> localizada no canto esquerdo inferior da tela, pois identificamos em uma fotografia de João Timótheo da Costa [Fig. 3.3.55], uma mesinha semelhante [Fig. 4.3.100 e Fig. 4.3.101]. Nesse sentido, acreditamos que a mesa islâmica/arábica<sup>701</sup> pertencia ao ateliê dos irmãos Timótheo da Costa e que foi utilizado para compor um dos elementos presentes na tela *Modelo em Repouso*, uma das várias obras de temática de ateliê realizada pelo pintor.

<sup>697</sup> Pedro Américo realizou duas obras que tematizam a identidade do artista na infância e ou juventude. Ver [Fig. 4.3.94 e Fig. 4.3.95].

<sup>698</sup> Artistas como Giotto, Poussin e Callot tiveram suas infâncias representadas por outros artistas, já mencionando na composição sua habilidade artística. Ver: BARED; PERNAC, 2013, pp. 262-263.

<sup>699</sup> Segundo Luiz Marques: “[...] Representações de Cimabue e Giotto multiplicam-se na Alemanha e na França, nos anos de 1820 e 1830, bem como de outras passagens vasarianas da vida dos artistas italianos [...]”. MARQUES, 2008, p. 208.

<sup>700</sup> Agradecemos a professora Flávia Galli Tasch por chamar atenção a este elemento orientalista na cena. Apontamos ainda que a presença de objetos orientalistas em ateliês, tanto nas pinturas como nas fotografias, eram comum em ateliês europeus. Nesse sentido, é de se destacar a presença de uma peça orientalista em um ateliê brasileiro.

<sup>701</sup> Identificamos um móvel semelhante em um leilão [Fig. 4.3.102].

Como vimos, Arthur Timótheo volta-se ao tema do ateliê do artista muitas vezes, inclusive para se autorretratar ou homenagear colegas de ofício. Rodolpho Chambelland não seguiu o mesmo caminho, apesar de ter realizado a obra *Batista da Costa Pintando* [Fig. 4.3.103], uma das únicas de temática de ateliê identificadas, mas que desconhecemos a localização. Acreditamos que Rodolpho não possuía o mesmo interesse pela representação do espaço do ateliê cultivado por Arthur, pois não identificamos autorretratos ou demais obras do gênero nessa temática e até mesmo quando representou o pintor *Antônio Parreiras* [Fig. 4.3.104], não inseriu no seu retrato atributos do ofício do pintor ou menções às paisagens que tanto o consagraram. De acordo com Ana M. T. Cavalcanti, eram “[...] sinais de sua versatilidade e capacidade de realizar diversos gêneros. [...]”<sup>702</sup>. Chambelland optou por retratá-lo como civil, em meio corpo, em um fundo neutro que destaca a vestimenta branca de Parreiras e seus cabelos grisalhos.<sup>703</sup>

Nesse sentido, podemos dizer que Arthur Timótheo da Costa foi um dos mestres na arte da representação do artista no ateliê, conforme procuramos identificar ao longo deste texto. Cabe ainda mencionar que a representação de Rodolpho Chambelland no quadro *No ateliê* não foi isolada, pois o mesmo aparece entre os bustos representados em *Alguns colegas: sala de professores* [Fig. 4.3.14]. Ao isolarmos sua figura [Fig. 4.3.107], percebemos certa semelhança com a fotografia [Fig. 4.3.108], datada de 1913. Nesta perspectiva, interessa-nos apontar que Arthur Timótheo da Costa também se insere neste retrato em grupo, realizando mais um de seus autorretratos, renovando assim seu interesse pela sua própria imagem, pela imagem de artistas contemporâneos a ele e ainda pelo espaço do ateliê do artista, conforme procuramos demonstrar em nossa análise acerca da tela *No ateliê*.

<sup>702</sup> CAVALCANTI, 2018, p. 55.

<sup>703</sup> Contudo, apontamos que o pintor Antonio Parreiras fora retratado em 1907 pelo pintor francês Numa Camille Ayrinhac, que fez carreira na Argentina. O retrato intitulado *Antônio Parreiras* [Fig. 4.3.105], parte do acervo do Museu Antonio Parreiras / FUNARJ / SEC-RJ. Na tela, vemos o pintor retratado de pé, em ¾, com o corpo levemente direcionado para a esquerda do quadro; seu braço esquerdo aparece pouco elevado, pois em sua mão vemos alguns pincéis e a paleta com tintas dispostas em toda sua extensão pronta para ser usada; já seu braço direito encontra-se voltado para baixo e por entre seus dedos sobressai-se a presença de um pincel. Parreiras é retratado elegantemente com terno bem cortado e cabeleira penteada; ao fundo, a bandeira brasileira é representada, uma provável menção a origem do pintor, já que o quadro fora realizado por um estrangeiro, porém não fica visível se a bandeira representada seria verdadeiramente uma bandeira hasteada ou se esta estivesse sendo representada em alguma tela atrás do pintor. Caso fosse a última opção, podemos pensar que talvez este recinto, no qual Parreiras foi retratado fosse um ateliê. Cabe mencionar ainda que Antonio Parreiras retribuiu a homenagem realizando um retrato de Numa Camille Ayrinhac no ano de 1918 intitulado *Um colega* [Fig. 4.3.106]; este também faz parte da coleção do Museu Antonio Parreiras. Em menores dimensões, vemos um pouco mais que o busto do pintor; ele é visto de frente e encara o observador com olhos arregalados; em sua mão direita, que surge no canto esquerdo inferior da tela, vemos um pincel que em linha horizontal se liga ao indício do que seria uma paleta representada no canto inferior direito do quadro. Agradecemos a Michelly Bessa, museóloga do Museu Antonio Parreiras, pelas informações prestadas em contatos à distância e o envio de alguns dados relativos à consulta do acervo.

Em comum, essa e as demais telas abordadas neste capítulo apresentavam os artistas em meio ao ofício cercados de elementos que o vinculam à profissão. Identificamos hipóteses e possibilidades que tenham levado à representação de cada uma delas, sejam elas amorosas, como pode ser o caso da obra *Sem título*, de Angelo Agostini, como também a homenagem e a defesa feita por Arthur Timótheo da Costa no *Retrato do escultor Eduardo de Sá*, além do próprio interesse de Arthur Timótheo pela representação do ateliê, de sua autoimagem, assim como a representação de outros neste espaço, como foi o caso de *Pintor no Atelier, Paris, França* e *No ateliê*. Todas essas obras foram analisadas e, neste processo, convocamos demais produções ou outros materiais que contribuíssem para o debate e demonstrassem como a representação de artistas brasileiros no ateliê e em meio ao ofício, homenageia os representados e também legitima o trabalho de artista responsável pela obra.

## CONCLUSÃO

O ateliê foi o elemento-chave que propiciou o desenvolvimento de toda nossa narrativa. Este foi o local escolhido como cenário pelos pintores nacionais que retrataram seus contemporâneos. A eleição do ateliê como plano de fundo não aconteceu por acaso, tendo em vista a longa tradição representativa deste espaço, as várias facetas que o local pode assumir e toda a simbologia por trás deste ambiente.

Entendemos que a tradição de representação do ateliê possui como gênese os mitos, lendas, histórias e contos, que são retomados pelos artistas e, neste processo, eles incorporam outras questões, de acordo com suas intenções ou atendendo pedidos de um comitente, como foi observado na temática de São Lucas pintando a Virgem e o Menino. A obra *Aparição a São Lucas*, do pintor brasileiro Theodoro Braga demonstrou o interesse dos pintores nacionais pelo tema durante início do século XX, assim como comprovou a persistência, simbologia e as renovações que garantiram que sua representação fosse amplamente frequentada por artistas ao longo dos séculos. Vimos que a representação dos artistas na figura de São Lucas, seu padroeiro, possibilitou aos pintores honrar sua profissão e afirmar seu posicionamento por meio de uma história sagrada, que se desenrola em um ateliê e que inaugura, em certa medida, a questão relativa à modernização da representação do artista no espaço do ateliê ao apresentar este ambiente a imagem de um pintor em meio ao ofício, cercado dos objetos de sua profissão.

A inserção da imagem do artista em obras vinculadas ao contexto religioso, como foi o caso de São Lucas pintando a Virgem e o Menino, possibilitou que investigássemos questões relativas ao autorretrato e a perpetuação da imagem do artista, tendo em vista a mudança do *status* do artista na época do Renascimento e o desenvolvimento de inúmeros exemplares de autorretratos realizados por eles, que se relacionavam com propósitos profissionais ou pessoais, sendo que estes também poderiam ser ambientalizados no ateliê. Vimos que a partir do século XV, os artistas começaram a se ver e serem vistos de outra forma; essa mudança e o crescente culto à personalidade artística levou-os a transplantarem suas conquistas e prestígios aos seus autorretratos e, deste modo, afirmarem seu papel na sociedade. Foi nesta época que os artistas reconheceram que não eram somente agentes que elaboravam arte, tendo em vista que eles próprios tornavam-se assuntos importantes para a arte.

Essa importância se fez presente ao longo dos autorretratos mencionados, tendo como destaque a investigação que Rembrandt realizou de si mesmo, nos diferentes estágios de sua vida, preservados nos vários autorretratos que o pintor realizou e, a nosso ver, ofereceu um



modelo de autorrepresentação adotado, séculos depois e já no contexto nacional, na figura de Eliseu Visconti. A análise de alguns dos autorretratos de Visconti também permitiu discutir, através de exemplares de autorretratos de artistas europeus, a possibilidade de o artista ter se baseado em composições anteriores, as quais tenha talvez observado em suas viagens ao exterior. Nesse sentido, tendo em mente esse modelo, é possível que Visconti tenha absorvido algumas das inovações expostas nestes autorretratos de artistas estrangeiros e as reformulado para a composição de sua própria imagem. Isto também nos levou a pensar na circulação e transferência destes modelos de autorretratos, assim como a destacar a importância da menção da profissão nestas obras, vistas através da inserção dos atributos do ofício ou da autorrepresentação no ateliê.

Nessa perspectiva, observamos que a autorrepresentação do artista no ateliê também pode e deve ser compreendida como um tema, pois o artista se representa no espaço ou somente simula sua presença com a menção dos objetos do ofício, porque é no ateliê que o artista se assume como tal. Comprovamos que não existe melhor cenário para a autorrepresentação de um artista do que seu ateliê, principalmente quando ele quer ser encarado como um artista. O ateliê é o ambiente de trabalho, convívio, sociabilidade e até mesmo a moradia de alguns deles, por isso os artistas incluíam os materiais utilizados para o ofício em seu autorretrato e, desta forma, identificaram-se no espaço com objetos relacionados à figura de um pintor ou escultor que certificam, assim, sua profissão e os legitimam como representantes desse segmento.

A importância da representação do artista e do ateliê também foi percebida em outras áreas que reafirmaram a relevância desse espaço para além da representação pictórica. Os romances de ateliês se revelaram como outra forma de representação da vida e intimidade do artista, incluindo de seu ateliê. Contudo, essa representação se desenvolveu pela escrita, sendo esta uma narrativa diferente daquela normalmente representada em telas. A literatura de ateliê geralmente é dramática, os artistas não alcançam o que almejam ou quando alcançam são infelizes caminhando muitas vezes para um fim trágico muitas vezes em seu ateliê. Da mesma forma, que o ateliê acolhia o sucesso do artista, também foi encarado como o espaço de sua renúncia, pois após inúmeras tentativas de realizar sua grande obra é no ateliê que o artista tira sua própria vida, já desestruturada pela angústia de não alcançar a glória da profissão escolhida. O ateliê é, nesse sentido, a origem e a morte do artista. Luiz Marques analisa este tema em seu ensaio “Taunay, superação e morte do artista” e esclarece que “[...] o fascínio pela angústia da morte artística e física do artista, pela morte como essência de seu destino, produzira-se antes ou, em todo caso, com maior radicalidade, fora da França, e notadamente

na cultura germânica. [...]”<sup>704</sup>. Nas obras alemãs e francesas analisadas pelo autor existe uma clara evidência do destino do artista culminar em sua morte. Nesse sentido, entendemos que a “renúncia do artista”<sup>705</sup> esteve expressa no imaginário romântico do período e foi propagado nas artes, nos autorretratos e retratos, assim como na literatura voltada à vida e à intimidade dos artistas.

Em outros aspectos, o olhar para a literatura também evidenciou como a arte e os artistas participavam da sociedade, pois além de circular em nos ambientes artísticos e de terem suas obras adornando as casas da elite do período, eles também eram assunto das páginas lidas pela burguesia. Esse modelo de narrativa, amplamente reproduzido na Europa, também circulou no Brasil e possibilitou que Gonzaga Duque elaborasse “Mocidade Morta”, obra baseada nas discussões locais e que buscou assimilar toda tradição literária acerca das vidas dos artistas para o contexto nacional, remetendo-se, assim, a figuras inseridas no meio artístico carioca de fins do século XIX.

O interesse pela intimidade dos artistas e por seus ateliês se estendeu a questões modernas da época, como a fotografia, resultando no surgimento e o desenvolvimento de uma coletânea de imagens de artistas em seu ateliê, posando ao lado de obras, cercados de amigos ou familiares ou em situações adversas, originando, assim, álbuns de retratos de artistas. Entre eles, observamos o modelo inglês *Artists at Home*, assim como o álbum de fotografias de artistas no ateliê pertencente ao INHA, as fotografias de artistas argentinos que circularam na imprensa ilustrada e também as fotografias de ateliês de artistas preservadas nos arquivos fotográficos do Instituto del Patrimonio Cultural de España, em Madri. Todas estas fotografias se relacionam com o nosso contexto, quando abordamos o álbum organizado pelo jornalista e crítico de arte Moysés Nogueira da Silva, no qual vários artistas brasileiros estão presentes em suas páginas e alguns deles aparecem posando no ateliê. A variedade das imagens, que não se restringe a fotografias de artistas no ateliê, incluindo-os em ambientes e situações diversas, revela também a questão moderna presente na fotografia e a multiplicidade de representações que a técnica permite. Da mesma forma, a origem distinta das imagens apontou o anonimato dos fotógrafos responsáveis pelos registros, isto é, não sabemos quem foram seus autores, algo que nos casos europeus, a autoria é colocada em evidência antes mesmo de visualizarmos as próprias fotografias dos artistas. O anonimato é a essência do álbum de fotografias de artistas brasileiros e estrangeiros que compõem a coleção de Nogueira da Silva, pois acreditamos que também estamos lidando com suas imagens feitas por outro, que neste caso é o fotógrafo, o qual o registra em seu espaço de trabalho e esse retrato é

<sup>704</sup> MARQUES, 2008, pp. 210-211. Grifo nosso.

<sup>705</sup> MARQUES, 2008, p. 211.

presenteados para outro colega, assim, evidenciando o caráter de troca presente nas fotografias de artistas no ateliê. Também sublinhamos a união de segmentos distintos, pois lidamos com retratos fotográficos de um pintor ou escultor, presenteados a um jornalista e crítico de arte, o que evidencia a pluralidade presente nestas imagens.

Destacamos que a iniciativa de um jornalista e crítico de arte de “coleccionar” fotografias de artistas no contexto nacional foi um ponto que necessitou ser considerado, tendo em vista o fascínio da imprensa brasileira pelos artistas nacionais e por seus ateliês. O interesse por este espaço foi encontrado em passagens expostas em alguns periódicos da época, os quais já foram fruto de interesse de alguns pesquisadores. Esse foi o caso das séries de visitas aos ateliês dos artistas, uma prática muito popular na Europa, também identificada em periódicos cariocas nos anos de 1920. Essas reportagens traziam visitas de críticos de arte nos ateliês dos artistas, em que estes narravam como era esse espaço de trabalho e, simultaneamente, entrevistavam seus proprietários, os quais expunham aspectos de sua carreira, de sua vida e alguns debates sobre questões artísticas do período. Nestas reportagens, além do texto, quase sempre vemos imagens do ateliê e do artista entrevistado, um ponto que novamente comprava a importância da exibição de sua imagem em seu espaço de criação como forma de legitimação e afirmação de seu ofício. Através destes materiais publicados na imprensa do período, conseguimos descobrir muitos dos dados discutidos nesta pesquisa, o que revela a importância da consulta aos escritos da época. Nesse sentido, frisamos que a imprensa possibilitou a circulação de informações e imagens em larga escala e também permitiu a popularização de questões caras ao seu tempo, as quais eram desconhecidas por nós. Ao buscarmos compreender essas questões, foi necessário afastar-nos do nosso contexto atual e olharmos para as discussões do período expostas na imprensa.

Foi de fundamental importância compreender a geografia dos ateliês dos artistas. Estabelecemos algumas dinâmicas acerca da moradia dos pintores nacionais, quando estes estavam cumprindo o período de estudo no exterior. Comprovamos que existia realmente uma relação de proximidade entre estes pintores da mesma geração, que se conheceram na AIBA e mantiveram contato no exterior, tendo em vista, por exemplo, a proximidade entre ateliês dos pintores Décio Villares e Rodolfo Amoedo. Outro ponto a se destacar que também diz respeito à boa relação mantida entre os artistas foi que, mediante o retorno de alguns deles ao Brasil, talvez sugerissem a locação do espaço ocupado até aquele momento ao amigo pintor que continuaria sua estadia de estudos em solo parisiense, como foi o caso do ateliê de Almeida Júnior, que depois passa a ser ocupado por Amoedo.

Descobrimos também que uma geração de artistas brasileiros ocupou o mesmo endereço em Paris, na *Rue Falguière, 9*. Essa morada abrigou, em datas próximas, o escultor Eduardo de Sá, o casal de artistas Lucílio e Georgina de Albuquerque, os irmãos Rodolpho e Carlos Chambelland, e os pintores Arthur Timótheo da Costa e Helios Seelinger. Tal dado levou-nos a buscar outras informações sobre o local e a compreender que o endereço tratava-se de uma vila, onde existiria uma série de ateliês, sendo estes construídos anteriormente pelo escultor Jean-Alexandre Falguière (atualmente a construção é chamada de Villa Gabriel). A revelação que esses artistas viveram em conjunto no mesmo endereço possibilitou que entendêssemos uma realidade daquele período. Eles formaram uma comunidade, um núcleo de brasileiros vivendo fora de seu país, a fim de estudarem ou de realizarem encomendas. Nesta perspectiva, como conterrâneos, se uniram e desenvolveram laços de amizade que claramente justificam, dado as especificidades de certos casos, a produção do retrato do outro em si e, ainda, o motivo de alguns destes retratos terem a datação relativa a essa época em que eles conviviam na *Rue Falguière, 9*.

No Brasil, acompanhamos outro ponto relativo ao convívio destes artistas no ateliê e que diz respeito ao compartilhamento de uma mesma construção por irmãos artistas, tendo cada um seu ateliê. O caso mais famoso e repercutido na imprensa da época foi o ateliê dos irmãos Henrique e Rodolfo Bernardelli, inicialmente na Rua da Relação, n. 6, construído em um terreno cedido pelo governo, o qual também despertou o interesse de outro artista da época, Aurélio de Figueiredo, mas este não obteve sucesso na empreitada pelo local. Após alguns anos, os irmãos passam a ocupar outro endereço na Avenida Atlântica, na praia do Leme, o que novamente é noticiado na imprensa. As menções aos ateliês dos Bernardelli não se limitavam às questões profissionais, pois também eram noticiados jantares oferecidos em ateliês, assim como reuniões neste espaço, as quais revelam outras dinâmicas empregadas para o ambiente, principalmente pelas questões sociais que os artistas desenvolveriam nestes locais. Outros irmãos artistas brasileiros também compartilharam ateliês ou mantiveram um ateliê em sala separada em uma mesma construção, como os irmãos Chambelland e os irmãos Timótheo da Costa.

Identificamos endereços dos artistas estudados nesta pesquisa, aqueles que foram retratados e os que retrataram outros artistas, quando eles mantiveram ateliês no Rio de Janeiro, gerando uma configuração exposta em um mapa da cidade do Rio de Janeiro do ano de 1911, colocado em um anexo específico ao final do trabalho, em que conseguimos marcar as localizações dos ateliês dos artistas estudados, com auxílio de dicionários de ruas do Rio de Janeiro e, também, verificar as mudanças de endereços realizadas pelos artistas. Apontamos,

assim, que a área que mais abrigou ateliês dos artistas estudados foi inicialmente no centro da cidade e suas proximidades, e posteriormente áreas mais distantes.

Os retratos estudados apontaram possibilidades de análise, muito além da questão compositiva; revelaram as relações existentes entre os artistas, assim como as homenagens e reconhecimentos da trajetória do colega ou do mestre, e ainda demonstraram como também poderiam ser veículos para defesas e união entre os artistas que não se limitavam as barreiras impostas por gêneros ou segmentos artísticos. Em comum, os retratos de artistas brasileiros traçados pelos pincéis de seus contemporâneos possuem o ateliê como cenário, mas eles foram retratados de formas diferentes, como dândi ou em meio ao ofício.

Defendemos a ideia que alguns dos retratos estudados trariam a representação de artistas como dândis, devido à sua elegância. Para sustentar esse posicionamento, recuperamos a origem do que significava ser um dândi, tendo em vista que importantes representantes europeus estiveram presentes em seguimentos como a literatura, assim como nas artes e ofereceram um modelo de elegância aos demais, o qual se estendeu para alguns artistas do período que se autorrepresentaram ou foram representados como tal. Acreditamos que os artistas brasileiros tiveram acesso a essas discussões quando viveram no exterior e, talvez tenham absorvido algum destes aspectos para si, principalmente no que diz respeito à preocupação com à sua indumentária.

Este fato permeou a nossa análise ao abordarmos à circulação do artista na Europa, momento de formação e também de sua legitimação, recordado através de retratos feito por um artista conterrâneo, que como ele também estaria iniciando ou finalizando seu período de estudo no exterior. Nesta perspectiva, retratado e retratista estavam imersos as discussões do dandismo e a forte simbologia de sua representação elegante, já encarnada por pintores estrangeiros do período.

Com base neste cenário, analisamos três retratos realizados por contemporâneos, quando ambos estavam estudando no exterior e que representam artistas elegantes no ateliê com objetos do ofício em mãos. No *Retrato do pintor brasileiro José Ferraz d' Almeida*, de 1878, produzido por Augusto Rodrigues Duarte, pintor português radicado no Brasil. Abordamos a possível identificação do retratado dentro do retrato de Almeida Júnior; acreditamos que se trate de António Carvalho da Silva Porto, outro pintor português do período, que foi retratado outras vezes por contemporâneos portugueses. Em nosso período de estudo em Portugal, conhecemos a importância de Silva Porto para a arte de seu país e seu papel no desenvolvimento do naturalismo português, assim como identificamos outros retratos dele feitos por contemporâneos portugueses, o que comprovou a importância do

pintor e talvez justificasse a homenagem de Duarte a ele, na composição. Essa hipótese evidenciou a relação entre pintores portugueses e brasileiros estudando em Paris, assim como demonstrou como estes pintores rompiam as barreiras dos gêneros ao realizar uma representação de um artista de outro segmento ou de técnica diferente à sua.

A relação com o contexto português também pode ser percebida na análise sobre o *Retrato do pintor Décio Vilares*, por Rodolfo Amoedo, produzido em 1882. Uma das questões levantadas para sua compreensão foram outras obras que Amoedo realizou que também trariam a representação de artistas contemporâneos e em seu período de estudo no exterior, época em que realizou este e outro retrato de Décio Vilares elegante no ateliê e ainda elaborou desenhos de pintores portugueses, os quais fazem parte de coleções particulares e privadas em Portugal. Vimos que Amoedo realizou obras as quais homenageavam os pintores Henrique Pousão, António Ramalho, assim como descobrimos um retrato do escultor português Rodolfo Pinto do Couto e a menção de um retrato do também escultor António Teixeira Lopes, que foi mestre de Pinto do Couto. Nesse sentido, todas essas questões revelam como estes artistas se relacionavam para além de questões nacionais, assim como não se limitavam à hierarquia de gêneros ou de segmentos artísticos. Eles eram modernos e ultrapassavam as barreiras territoriais e do sistema artístico, assim se faziam representar no ateliê e foram homenageados por contemporâneos naquele espaço que também representava união, tendo em vista a amizade desenvolvida entre eles quando estudaram em Paris, relações estas que se mantiveram do outro lado do atlântico. Novamente, frisamos a importância de um artista partidário de um gênero ser representado por outro de segmento diverso ao seu, sendo esta uma forma moderna de representação.

A proximidade e a relação mantida entre artistas em seu período de estudo no exterior também orientou a análise do *Retrato de Presciliano Silva*, por Antônio Olavo Batista, em 1907A tela privilegiou a representação elegante do artista no ateliê cercado de objetos vinculados ao ofício, trajando uma indumentária que não utilizaria para trabalhar, assumindo o espírito de um dândi como nos exemplos anteriores. O estudo deste retrato permitiu-nos discutir outra questão acerca do retrato de artista, que diz respeito a trocas de retratos, isto é, o pintor retrata um artista e pouco tempo depois este artista o retrata. Destacamos que Olavo Batista retratou Presciliano Silva e Presciliano também o retrata em uma obra que desconhecemos o paradeiro e, em ambos existe a menção que as obras foram realizadas em Paris, o que revelou a importância de se registrar o período de formação e aprimoramento no exterior como forma de homenagear o artista retratado, assim como legitimar aquele que foi o responsável pelo retrato, afinal, ambos eram privilegiados e puderam usufruir de um

período de estudo no exterior. Ao retratar o colega de profissão, o artista estaria também se vendo no outro, resultando, assim, em uma obra com um duplo caráter de homenagem ao retratado e também ao retratista.

Após o período de estudo longe de casa, quando estes artistas retornam para seu país e, de posse de todo o prestígio alcançado, grande parte deles ocupou cargos de ensino no Rio de Janeiro e, na posição de mestres, também realizaram retratos de colegas da docência ou de discípulos. Essas obras revelaram o quanto o artista aproximava essas imagens a dos dândis, sobretudo, pela representação de uma indumentária elegante no ateliê que os destacavam na sociedade, mas sem distanciá-los das questões relativas à profissão, pois eles foram representados com os objetos do ofício em mãos de forma a situá-los no espaço de um ateliê. Esse foi o caso do *Retrato do pintor Pedro Weingärtner*, de 1895, por Henrique Bernardelli. Nele, vemos o artista em seu ateliê em meio ao ofício, vestindo trajes formais e elegantes que não corresponderiam ao que utilizaria durante o trabalho. Weingärtner e Bernardelli se conheceram em Roma e, novamente vemos como o período de estudo no exterior aproximava os artistas, ambos atuaram como professores na ENBA, ponto que chamamos atenção ao longo de nossa análise. Acreditamos que o interesse de Henrique pela representação de Weingärtner tenha relação com o caráter institucional remetido a essa tela e, comprovamos que Henrique realizou outras obras que homenageavam figuras ilustres da instituição, assim como professores contemporâneos a ele. Cabe frisarmos que seu irmão Rodolfo Bernardelli era o diretor da ENBA nesse período e talvez existisse alguma intenção em realizar uma galeria de caráter histórico para preservar a imagem de figuras ilustres da instituição, assim como de seus professores.

Acompanhamos também a homenagem do mestre, Rodolfo Amoedo, para João Timótheo da Costa, que no passado foi seu aluno. Na análise do *Retrato de João Timótheo da Costa*, de 1908, descobrimos que a representação elegante de João Timótheo, tendo pincel e paleta em mãos deu-se no ateliê do mestre, pois identificamos algumas das obras presentes na parede ao fundo, como prováveis estudos de Amoedo conservados no MNBA. Nesse sentido, acreditamos que Amoedo escolheu retratar João Timótheo com este fundo, preenchido por suas obras e estudos, de forma a enobrecer a representação do artista e também sua posição como retratista e proprietário deste ateliê. Da mesma forma, chamamos atenção para as várias possibilidades que o ateliê fornece para representação e os motivos ou discursos por trás destes retratos, pois Amoedo também poderia estar usufruindo deste espaço para mostrar sua própria importância ou até mesmo se igualar ao representado, tendo em vista que o representado era de uma geração posterior e, assim, poderia alcançar glórias

que ele no auge de sua maturidade artística não teria conquistado. Em 1908, João Timótheo da Costa não havia tido ainda contato com o exterior, contudo, ele é retratado como um artista moderno, de acordo com os padrões de qualquer outro artista nativo ou que estudou/viveu no exterior, aos quais Amoedo conhecia/vivenciou e também encarnava em sua própria *persona*.

A análise dos retratos de artistas brasileiros representados em meio ao ofício, com trajes utilizados em sua rotina de afazeres, evidenciaram o “trabalho de artista” no espaço do ateliê, através dos traços de um contemporâneo. Nesta temática, trabalhamos com a obra *Sem título*, de Angelo Agostini, de 1888, a fim de discutir algumas questões relativas à representação da mulher artista em meio ao ofício num retrato coletivo de um grupo heterogêneo, composto por duas mulheres e dois homens. As mulheres são representadas como artistas incluindo a presença de um nu feminino na cena, ou seja, essa obra evidenciou temas importantes ao período, tendo em vista os desafios para o desenvolvimento de uma carreira artística para o sexo feminino e as limitações impostas a elas nas práticas de ensino e produção, como a observação do modelo nu. Acreditamos que o relacionamento amoroso de Agostini com Abigail e os comentários que o romance originou na época, os quais levaram o casal a sair do Brasil e viver na França, pode ter influenciado a composição da tela e, talvez, tenha contribuído para sua realização, pois é nítida a homenagem de Agostini para com a sua parceira, assim como o bom relacionamento mantido entre eles. Uma espécie de resposta para todos que criticaram seu relacionamento ou duvidaram da capacidade artística de Abigail que, assim como em seus autorretratos, é representada como uma artista em meio ao ofício, auto-afirmando-se e legitimando-se através de sua profissão.

Também foi desta forma, em meio ao ofício, que o *Retrato do escultor Eduardo de Sá*, de 1910, por Arthur Timótheo da Costa foi realizado. Através da análise deste retrato, descobrimos todo um contexto desconhecido pela grande maioria, que motivou a realização desta obra. Eduardo de Sá foi alvo de dúvidas e críticas devido à sua escolha para a realização do Monumento a Marechal Peixoto. Na época, muito foi debatido a respeito e o escultor viajou para Paris, a fim de realizar sua obra, devido à cidade lhe oferecer melhores subsídios para trabalho. Nesse contexto, Arthur Timótheo da Costa representou Eduardo de Sá em meio ao ofício tendo, em sua mão esquerda, um esboço do grupo escultórico alocado no topo de seu monumento. Nesse sentido, seu retrato feito por Arthur Timótheo representa uma reafirmação de sua capacidade de artista, neste caso homenageando o escultor e idealizador do monumento e, essa opção seria também uma reivindicação que comprovaria a autoria do Monumento por Eduardo de Sá, dando a ele legitimidade e apoio.



Arthur Timótheo da Costa foi encarado por nós como um dos mestres brasileiros na representação do artista e do espaço do ateliê. O pintor negro de origem humilde, apesar de sua morte precoce, realizou um número considerável de obras voltadas à temática do ateliê, as quais versam sobre sua autorrepresentação, a representação de pintores anônimos no ateliê e de demais composições que tematizam o espaço de trabalho do artista, colocando-o no patamar de um mestre nesse seguimento. Seu interesse esteve expresso em seus autorretratos, assim como obras que não encontramos menção ao artista representado no título como é o caso de *Pintor no Atelier, Paris, França*, de 1910 e *No ateliê*, de 1918, as quais procuramos identificar o artista representado e revelar, mais uma vez, a proximidade mantida entre os mesmos e o próprio caráter de homenagem contido nestas obras. Cabe apontarmos que ainda é preciso investigar a razão de porquê Arthur Timótheo voltar-se tantas vezes à temática do ateliê. Acreditamos que o período de estudo no exterior tenha contribuído, contudo a persistência do tema em sua produção artística ainda carece de demais aprofundamentos.

Essa dissertação compreendeu como esses retratos foram realizados, quais foram os motivos que levaram um artista a retratar o outro no ateliê, assim como identificou os aspectos que vinculam estas obras a uma tradição de representação muito praticada no exterior, que também se relaciona com as questões do autorretrato. Como resultado, acreditamos que evidenciamos o convívio entre artistas no contexto nacional e também internacional, através das relações que eles estabeleceram com artistas estrangeiros, como destacamos com os portugueses. Todos esses aspectos possibilitaram encararmos esses artistas de forma diferente, a partir das relações que eles desenvolveram com seus contemporâneos e foi pelo prisma da sociabilidade que analisamos os retratos de artistas realizados pelos traços de seus contemporâneos no Brasil. Os artistas brasileiros faziam parte de um grupo, que se manteve ativo quando eles estudaram ou viajaram para o exterior e igualmente permaneceu vivo quando retornaram para sua terra natal. O caráter de homenagem contido nos retratos de ateliês de artistas demonstrou também a importância dessa representação romper com hierarquias de gêneros ou separações de segmentos artísticos, pois vimos um pintor representar um escultor, um escultor realizar um busto de um pintor, assim como um retratista representar um pintor partidário da paisagem e outros casos similares que reafirmam o caráter moderno presente na relação cultivada entre os artistas. Da mesma forma, sublinhamos a importância do ateliê, lugar-chave para a análise de todos os pontos debatidos ao longo dessa dissertação. Suas múltiplas facetas demonstram a relevância de seu tema para o estudo da arte brasileira de fins do século XIX e início do século XX, assim como de seus artistas que se autorrepresentaram ou representaram seus contemporâneos no espaço do ateliê.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, Laura. “O ateliê do artista como lugar de processo de criação”. In: *Trabalho de Artista: imagem e autoimagem (1826-1929)*. Curadoria Fernanda Pitta, cocuradoria de Ana Cavalcanti e de Laura Abreu; textos Alain Bonnet... [et al.]. (Org.). 1ed. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018, v. 1. pp. 59-67.
- ACQUARONE, F. *Historia da Arte no Brasil*. Rio de Janeiro: Oscar Mano & Cia, 1939.
- ALVES, Caroline Farias. “Entre os silêncios da história e as representações femininas: retratos de Georgina de Albuquerque e suas contemporâneas”. . In: XII Encontro de História da Arte : os silêncios na História da Arte, 2017, Campinas. Atas do XII Encontro de história da arte: os silêncios na História da arte, 04 a 07 de dezembro, Campinas, SP / Alexandre Pedro de Medeiros... [et al.], (organizadores.) - Campinas, SP : UNICAMP/IFCH/CHAA, 2018. Campinas - SP: UNICAMP/IFCH/CHAA, 2018. v. 1., pp. 153-164.
- AMANCIO, Kleber A. de O. Reflexões sobre a pintura de Arthur Timotheo da Costa. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. São Paulo, 2016.
- ANÚARIO ESTATÍSTICO DO DISTRITO FEDERAL: Ano VI – 1938. “Museus – I – Principais museus públicos e particulares”. Serviço gráfico do I. B. G. E. Rio de Janeiro, 1939.
- ANUÁRIO DO MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. Rio de Janeiro, n. 3. 1941.
- \_\_\_\_\_. Rio de Janeiro, n. 4. 1942.
- \_\_\_\_\_. Rio de Janeiro, n.º 6, 1944.
- AQUINO GOMES, Natália Cristina. “Retrato de Presciliano Silva, por Antônio Olavo Batista: a elegância e os atributos de um pintor no ateliê”. In: XII Encontro de História da Arte : os silêncios na História da Arte, 2017, Campinas. Atas do XII Encontro de história da arte: os silêncios na História da arte, 04 a 07 de dezembro, Campinas, SP / Alexandre Pedro de Medeiros... [et al.], (organizadores.) - Campinas, SP : UNICAMP/IFCH/CHAA, 2018. Campinas - SP: UNICAMP/IFCH/CHAA, 2018. v. 1. pp. 460-468.
- \_\_\_\_\_. “Homenagem ao Escultor em seu ateliê: Crítica e Defesa no retrato de Eduardo de Sá”. In: *Trabalho de Artista: imagem e autoimagem (1826-1929)*. Curadoria Fernanda Pitta, cocuradoria de Ana Cavalcanti e de Laura Abreu; textos Alain Bonnet... [et al.]. (Org.). 1ed. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018, v. 1, p. 219-237.
- ARAUJO, Emanuel (Org.). *João e Arthur Timotheo da Costa*. Os dois irmãos pré-modernistas Brasileiros. Catálogo, São Paulo, Museu Afro Brasil, 2012.
- ARCEDIANO SALAZAR, Santiago. Retratos y autorretratos de artistas en el Museo de Bellas Artes de Álava. [Vitoria-Gasteiz]: Arabako Foru Aldundia, Museo eta Arkeologia Zerbitzua. Diputación Foral de Álava, Servicio de Museos y Arqueología, 2013.
- ARESTIZÁBAL, Irma; GRINBERG, Piedade Espstein. Antônio Virzi. Arquitetura Revista. FAU/UFRJ. V.7, 1989, p. 10.
- ARGULLOL, Rafael. “Autorretrato: «Refléjate a ti mismo»”. In: *El Retrato*. Madri, Galaxia gutenberg/ Círculo de Lectores, 2004.

- ARNONE, Marianne Farah. "Gravura e belas-artes no século XIX". In: *Catálogo Imagens para uma nação*. Curadoria e textos Francis Melvin Lee e Marianne Farah Arnone; Introdução Claudio Murabac. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2017.
- ASEMISSSEN, Hermann Ulrich. Vermeer: "L'Atelier du peintre" ou l'image d'un métier. A. Biro. 1989.
- AYERBE, Júlia Souza; HANNUD, Giancarlo; PICCOLI, Valéria (Coord.). Arte no Brasil: uma história na Pinacoteca de São Paulo. São Paulo, SP, Pinacoteca do Estado, 2011.
- BALABAN, Marcelo. Poeta do Lápis. Sátira e política na trajetória de Angelo Agostini no Brasil Imperial (1864-1888). São Paulo: Editora da UNICAMP, 2009.
- BALDASSARE, María Isabel. "Retratos de atelier entre Europa y América". In: Oitocentos – Tomo IV: O Ateliê do Artista. Edição/ Arthur Valle, Camila Dazzi, Isabel Sanson Portella, Rosangela de Jesus Silva (organizadores). – Rio de Janeiro: CEFET/RJ, 2017, pp. 173-185.
- BALZAC, Honoré de. "A Obra-prima ignorada". In: A comédia humana/ Honoré de Balzac; orientação, introduções e notas de Paulo Rónai; tradução de Vidal de Oliveira [et all.]. São Paulo: Globo, 1992.
- \_\_\_\_\_. Tratados da vida moderna. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Pierre Grassou*. The Floating Press, 1 de jul de 2014. Disponível em: <[https://books.google.com.br/books?id=xTxIBAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.br/books?id=xTxIBAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)>. Acesso em <datas diversas>.
- BARATA, Mário. *Século XIX*. Transição e início do século XX. In ZANINI, Walter (org.). História geral da arte no Brasil. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983. v. 1.
- BARED, Robert; PERNAC, Natacha. *La peinture représentée: allégories, ateliers, autoportraits* /Robert Bared et Natacha Pernac.-- [Malakoff]: Hazan, 2013.
- BARRETO, Tereza C. "Retratar, retratar-se, ser retratado". In: REVISTA USP, São Paulo, n.70, p. 133-140, junho/agosto 2006.
- BARBOSA, Socorro de Fátima Pacífico. Modernos e modernistas de uma mocidade morta no esquecimento. *Via Atlântica*, nº 12 Dez/2007, pp. 186-187. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/download/50176/54291/>>. Acesso em: <02 fev. 2019>.
- BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996 (Coleção Leitura).
- \_\_\_\_\_. *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*. 6. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2007.
- \_\_\_\_\_. "O dândi". In BAUDELAIRE, Charles. BALZAC, Honoré de. D' AUREVILLY, Barbey. *Manual do dândi: a vida com estilo*. Belo horizonte: Editora Autêntica, 2009, (Coleção Mimo).
- BAUMAN, Guy. "Early Flemish Portraits: 1425–1525". The Metropolitan Museum of Art Bulletin, v. 43, no. 4, 1986.
- BELLONY-REWALD, Alice; PEPPIATT, Michael. *Imagination's Chamber: Artists and their Studios*. Little Brown and Company, Boston, 1982.

- BELTING, Hans. *Semelhança e Presença*. A história da imagem antes da era da arte. Rio de Janeiro: Gráfica Imprinta, 2010.
- BERGER, Paulo. Dicionário histórico das ruas do Rio de Janeiro. I e II Regiões Administrativas (Centro). Gráfica Olímpica Editora LTDA. Rio de Janeiro, 1974.
- \_\_\_\_\_. Dicionário histórico das ruas do Rio de Janeiro (Do Leme à Gávea). V e IV Regiões Administrativas. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, 1994.
- BITTENCOURT, Renata. *Um dândi negro: o retrato de Arthur Timótheo da Costa de Carlos Chambelland*. Tese (Doutorado em História), IFCH-UNICAMP, 2015.
- BLANC, Jan; JAILLET, Florence. *Dans l'atelier des artistes: les coulisses de la création, de Léonard de Vinci à Jeff Koons*. Beaux-Arts, 2011.
- BRANCATO, João Victor Rossetti. *Crítica de arte e modernidade no Rio de Janeiro: intertextualidade na imprensa carioca dos anos 20 a partir de Adalberto Mattos (1888-1966)*. Dissertação de mestrado em História. Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Ciência Humanas. Programa de Pós-Graduação em História, 2018.
- BONAFOUX, Pascal. *Portrait of the Artist: The Self-portrait in Painting*. Geneva: Skira/Rizzoli, 1985.
- BOND, Anthony. *Performing the self?* In: BOND, Anthony; WOODALL, Joanna - Self-portrait: Renaissance to contemporary. Londres: National Portrait Gallery, 2005.
- BONNET, Alain. *Artiste en groupe: La représentation de la communauté des artistes dans la peinture*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2007.
- \_\_\_\_\_. (org.). *L'Artiste en représentation*. Image des artistes dans l'art du XIXe Siècle. Lyon: Fage Éditions, 2012.
- \_\_\_\_\_. "O ateliê do artista: do comércio à reclusão". In: *Trabalho de Artista: imagem e autoimagem (1826-1929)*. Curadoria Fernanda Pitta, cocuradoria de Ana Cavalcanti e de Laura Abreu; textos Alain Bonnet... [et al.]. (Org.). 1ed. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018, v. 1, pp. 167-177.
- BOUCHER, François. *História do vestuário no ocidente*. Tradução: André Telles. SI: Cosacnaify, 2010.
- BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte*. Gênese e estrutura do campo literário. SP: Companhia das Letras, 1996.
- BROWN, Katherine T. *The Painter's Reflection*. Self-Portraiture in Renaissance Venice 1458-1625.-- [S.l.]: Leo S.Olschki Editore, 2000.
- BUENO, Alexei. "O lugar do artista". In: BUENO, Alexei; HUE, Jorge de Souza. *O Brasil do século XIX na Coleção Fadel*. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Sergio Fadel, 2004.
- BURILLO, Pablo Jiménez. Tempos modernos. In: CATÁLOGO. *Impressionismo: Paris e a modernidade*. Obras-primas do Museu d'Orsay. Brasil: Expomus, 2012.
- BUSSILLET, Dominique. *L'atelier de l'artiste*. Cabourg: Cahiers du Temps Editions, 2015.
- CALABRESE, Omar. *L'art de l'autoportrait: histoire et théorie d'un genre pictural*. Citadelles & Mazenod, 2006.

- CAMESASCA, Ettore. *Artisti in bottega*. Feltrinelli, 1966.
- CAMPOFIORITO, Quirino. História da pintura brasileira no século XIX. Prefácio Carlos Roberto Maciel Levy. Rio de Janeiro: Pinakothèque, 1983.
- CARASSUS, Emilien. *Le mythe du dandy*. Paris: Armand Colin, 1971.
- CARPENTIER, Régine e MACKOWIAK, Michel. *Dossier pédagogique Lansky, un peintre russe à Paris - LaM - Lille Métropole Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut*, 2011.
- CARTER, Karen L. e WALLER, Susan (edit.). *Foreign Artists and Communities in Modern Paris, 1870-1914 – Strangers in Paradise*, Ashgate Publishing, Ltd., 2015
- CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CASADO, Estevan. “Vicente Palmaroli González. El escultor Pedro Collado de Tejada”, *Artistas pintados*. Retratos de pintores y escultores del siglo XIX en el Museo del Prado. Madrid, Museo del Prado, 1997.
- CASTELNUOVO, Enrico. *Retrato e sociedade na arte italiana: ensaios de história social da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- CASTRO, A.R. Gomes. *O Monumento a Floriano Peixoto; escultural epopeia cívica do Brasil por Eduardo de Sá*. Rio de Janeiro: Typ. Leuzinger, 1910.
- CATALOGUE spécial de la section portugaise a l'Exposition Universelle de Paris en 1878. - Paris : Typ. de A. Pougin, 1878, p. 261. Consulta realizada na Biblioteca Nacional Digital pertencente a Biblioteca Nacional de Portugal. Disponível em: <<http://purl.pt/719/3/#/261>>. Acesso em: 04 de janeiro de 2018.
- CATÁLOGO Ilustrado da exposição artística na Imperial Academia das Belas Artes. ACADEMIA IMPERIAL DAS BELAS ARTES, Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Typ. E Lithographica Vapor, Lombaerts e Comp., 1884. não paginado, il. (Org. por L.de Wilde), p. 4. Catálogo consultado na Biblioteca Digital da Redarte, disponível em: <[http://docvirt.com/docreader.net/Bib\\_Redarte/4056](http://docvirt.com/docreader.net/Bib_Redarte/4056)>.
- CATÁLOGO - *Coleção Museu da Casa Brasileira*/ [textos Adélia Borges... [et.al.]]. – São Paulo: Museu da Brasileira, 2007.
- CATÁLOGO - *Pedro Weingärtner 1853-1929 - Um artista entre o Velho e o Novo Mundo*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2009.
- CATÁLOGO - *Antonio Herrera Toro*. Valencia, Edo. Carabobo, 1857 - Caracas, 1914. 150 PINTURAS ANTOLÓGICAS: Galería de Arte Nacional. Fundación Museos Nacionales, Galería de Arte Nacional. Caracas, 2012.
- CATÁLOGO - *Coleções em diálogo: Museu Nacional Soares dos Reis e Pinacoteca de São Paulo/ curadoria Elisa Soares e Fernanda Pitta; textos Elisa Soares e Fernanda Pitta... et al*. São Paulo, 2017.
- CAVALCANTI, Ana M. T. “A crítica de arte ilustrada: Angelo Agostini e o Salão de 1884”. In: KNAUSS, Paulo et al. (organizadores). *Revistas Ilustradas: modos de ler e ver no Segundo Reinado*. Rio de Janeiro: Mauad X: FAPERJ, 2011.

- \_\_\_\_\_. “O ateliê e a imagem do artista: o caso de Eliseu Visconti na França (1893 a 1915)”. In: Oitocentos – Tomo IV: O Ateliê do Artista. Edição/ Arthur Valle, Camila Dazzi, Isabel Sanson Portella, Rosângela de Jesus Silva (organizadores). – Rio de Janeiro: CEFET/RJ, 2017, pp.
- \_\_\_\_\_. “A imagem do artista: os casos de Antonio Parreiras e Eliseu Visconti”. In: *Trabalho de Artista: imagem e autoimagem (1826-1929)*. Curadoria Fernanda Pitta, cocuradoria de Ana Cavalcanti e de Laura Abreu; textos Alain Bonnet... [et al.]. (Org.). 1ed. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018, v. 1, pp. 51-57
- CAZAUX, Thierry Cazaux; Lacambre, Geneviève e PEYLHARD, Aurélie. La maison-musée de Gustave Moreau. Somogy éditions d'art, 2014.
- CHASTEL, André. *Fables, formes, figures*. Paris: Flammarion, 2000. 2 v.
- CHENEY, Liana De Girolami; FAXON, Alicia; RUSSO, Kathleen. Introduction: What is a portrait? In: *Self-portraits by woman painters*. Brookfield, VT: Ashgate, 2000.
- CIVIL, Pierre. “El artesano y el artista : aspectos de la iconografía de San José”, *Les Cahiers de Framespa* [En línea], 1 | 2005, Publicado el 18 junio 2010, consultado el 15 marzo 2018. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/framespa/420>>.
- CLIFTON, James. *A portrait of the artist, 1525-1825: prints from the collection of the Sarah Campbell*. Blaffer Foundation. Johnson Museum of art Editeur scientifique. Museum of fine arts Editeur scientifique. Museum of Fine Arts, 2005.
- COLE, Michael Wayne; PARDOE, Mary. *Inventions of the studio: Renaissance to Romanticism*. University of North Carolina Press, 2005.
- COLI, Jorge. *L'Atelier de Courbet*. Paris : Hazan, 2007.
- COSTA, Tristão Mariano da. “Um artista ituíano”. In: *Almanach Litterário de São Paulo*, 1877.
- COSTA, Angyone. A inquietação das abelhas – O que dizem nossos pintores, escultores, arquitetos e gravadores, sobre as artes plásticas no Brasil. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello & Cia, 1927. Ver: VALLE, Arthur (org.). Angyone Costa: Trechos de “A inquietação das abelhas”, 1927. 19&20, Rio de Janeiro, v. III, n. 1, jan. 2008. Disponível em: <[http://www.dezenovevinte.net/artigos\\_imprensa/artigos\\_ac.htm](http://www.dezenovevinte.net/artigos_imprensa/artigos_ac.htm)>.
- COSTA, Cacilda T. da. *Roupa de artista: o vestuário na obra de arte*. Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: EDUSP, 2009.
- CHRISTIANSEN, Rupert. “Imagining the Artist: Painters and Sculptors in Nineteenth-Century Literature”. In: STURGIS, Alexander; CHRISTIANSEN, Rupert; OLIVER, Lois; WILSON, Michael. *Rebels and Martyrs: The Image of the Artist in the Nineteenth Century*. Londres: National Gallery Company Limited, 2006.
- CUESTA, Susana Gállego; DESVEAUX, Delphine e REYNAUD, Françoise. *Dans l'atelier: l'artiste photographié, d'Ingres à Jeff Koons*: [exposition, Petit Palais, Musée des beaux-arts de la Ville de Paris, Paris, 5 avril -17 juillet 2016]. Paris musées Petit Palais, Musée des beaux-arts de la Ville de Paris, 2016.
- DAZZI, Camila. *A Associazione Artistica Internazionale di Roma - sodalício de artistas estrangeiros residentes na Itália em fins do século XIX*. 19&20, Rio de Janeiro, v. IX, n. 1, jan./jun. 2014. Disponível em: <[http://www.dezenovevinte.net/ensino\\_artistico/aairoma.htm](http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/aairoma.htm)>.
- \_\_\_\_\_; VALLE, Arthur. *Studio studies e fotografias de atelier de pintores brasileiros*. AURA, *Revista de Historia y Teoría del Arte*, Nº 3, Junho 2015a.

- \_\_\_\_\_.; VALLE, Arthur Gomes. *Ateliês de artistas brasileiros em Paris através da fotografia*. REVISTA DE HISTÓRIA DA ARTE E ARQUEOLOGIA, v. 23, 2015b.
- \_\_\_\_\_. “Geografia dos ateliês de artistas brasileiros em Roma (1880-1900)”. In: Oitocentos – Tomo IV: O Ateliê do Artista. Edição/ Arthur Valle, Camila Dazzi, Isabel Sanson Portella, Rosângela de Jesus Silva (organizadores). – Rio de Janeiro: CEFET/RJ, 2017, pp. 57-67.
- DELPLANCQ, Clémentine. « Faire carrière à Paris : Armand Bloch (1866-1932) et la Franche-Comté, l’importance du soutien régional pour les artistes au xixe siècle », Les Cahiers de l’École du Louvre [En ligne], 7 | 2015, mis en ligne le 01 octobre 2015.
- DELATOUR, Jérôme. “À propôs des vues d’ateliers d’artistes d’Edmond Bénard”. In: WAT, Pierre (org.) *Portraits d’ateliers: un album de photographies fin de siècle*. Institut National d’Histoire de l’Art ELLUG, Université Stendhal-Grenoble MSH-Alpes, 2013.
- DELORME, Jean-Claude e DUBOIS, Anne-Marie. *Ateliers d’artistes à Paris*. Parigramme, 2015.
- DIAS, Elaine. “Os retratos de Maria Isabel e Maria Francisca de Bragança, de Nicolas-Antoine Taunay”, pp.11-43. São Paulo: USP, Museu Paulista, 2011. (Anais do Museu Paulista).
- \_\_\_\_\_. “Almeida Júnior”. Coleção Folha – Grandes pintores brasileiros. São Paulo: Folha de São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2013.
- \_\_\_\_\_.; SIMIONI, Ana Paula. *Mulheres Artistas: as pioneiras (1880-1930)*. Apresentação Tadeu Chiarelli. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2015.
- DÍEZ GARCÍA, José Luis; GÁLLEGO, Julián. *Artistas pintados. Retratos de pintores y escultores del siglo XIX en el Museo del Prado*. Madrid: Museo del Prado, 1997.
- DO COUTO, Rodolpho Pinto. *As artes plásticas no Brasil: Um grande mestre da pintura contemporânea – Rodolfo Amoêdo (1857-1941)*. Coimbra: Coimbra Editora, Limitada, 1943.
- DUQUE ESTRADA, Gonzaga Luiz. *A arte brasileira: Pintura e Escultura*. Rio de Janeiro. Imprensa a vapor H. Lombaerts, 1888.
- \_\_\_\_\_. Estatua do Marechal Floriano por Eduardo de Sá. In: *Revista Kósmos*. out. 1907, pp. 33-38.
- \_\_\_\_\_. *Contemporâneos: pintores e escultores*. Rio de Janeiro : Typ Benedicto de Souza, 1929.
- \_\_\_\_\_. *Mocidade Morta*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1995.
- ESCOLA NACIONAL DE BELLAS ARTES. Relatórios do Ministério da Justiça, RJ, ano 1907, edição 1.
- ESNER, Rachel. “Nos artistes chez eux. L’image des artistes dans l’apresse illustrée”. In: BONNET, Alain. *L’Artiste en représentation: Image des artistes dans l’art du XIXe Siècle*, 2012.
- \_\_\_\_\_. In the Artist’s Studio with L’Illustration. RIHA Journal, 0069, 18 March 2013.
- \_\_\_\_\_.; KISTERS, S.; LEHMANN, A.S. (ed.) (2013). *Hiding Making - Showing Creation. The Studio from Turner to Tacita Dean*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- FERREIRA, Félix. *Belas Artes: estudos e apreciações*. Introdução e notas de Tadeu Chiarelli. 2. ed. Porto Alegre, RS: Zouk, 2012.

FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. Quimera Amazônica: arte, mecenato e colecionismo em Belém do Pará, 1890-1910. *Revista de Pesquisa Histórica Clio*, n. 28.1 (2010). Disponível em: <<https://periodicos.ufpe.br/revistas/revistaclio/article/view/24241>>. Acesso em: <datas diversas>.

\_\_\_\_\_. O museu como patrimônio, a república como memória: arte e colecionismo em Belém do Pará (1890-1940). *Antíteses*, v. 7, n. 14, p. 20-42, jul. - dez. 2014. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/antiteses/article/view/20524>> Acesso em: <datas diversas>.

FLETCHER, Jennifer. “El retrato renacentista: funciones, usos y exhibición”. In: FALOMIR FAUS, Miguel. *El retrato del Renacimiento*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2008.

FONT-RÉAULX, Dominique de. *Dans l'atelier*: [exposition, Paris, Musée d'Orsay, du 15 février au 15 mai 2005], 2005.

FOUCAULT, Michel. “As Meninas”. In: *As Palavras e as Coisas*, Uma arqueologia das ciências humanas, trad. de Salma Tannus Muchail, São Paulo, Martins Fontes, 2000.

GARB, Tamar. “Gênero e Representação”. In: FRANCINA, Francis. *Modernidade e modernismo: Pintura francesa no século XIX*. Cosac & Naify, 1998.

GAUSSEN, Frédéric. *Le peintre et son atelier*: les refuges de la création, Paris, XVIIe- XXe siècles. Parigramme, 2006.

GEFENR, Gérard. *Paris des artistes*: 1840-1940. Éd. du Chêne, 1998.

GOLDSCHIEDER, Ludwig. *Five hundred self-portraits: from antique times to the present day in sculpture, painting, drawing and engraving*. London; Wien: George Allen & Unwin; Phaidon, 1937.

GONCOURT, Edmond e Jules. *Manette Salomon* (2e édition) Edmond et Jules de Goncourt (Tome Premier). 1868.

GONCOURT, Edmond. *La maison d'un artiste*. G. Charpentier, 1881.

GRIENER, Pascal. *Images de l'artiste*. Comité international d'histoire de l'art Colloque (1994; Lausanne, Suisse), Auteur, Peter Johannes Schneemann, Editeur scientifique. P. Lang, 1998.

\_\_\_\_\_. « La notion d'atelier de l'Antiquité au XIXe siècle : chronique d'un appauvrissement sémantique », *Perspective* [En ligne], 1, 2014. Disponível em: <<http://perspective.revues.org/4313>>. Acesso em: <datas diversas>.

GRIBENSKI, Jean; MEYER, Véronique, VERNOS, Solange. *La maison de l'artiste*: construction d'un espace de représentations entre réalité et imaginaire, XVIIe-XXe siècles. Groupe d'études et de recherches historiques du Centre-Ouest atlantique Organisateur de congrès. Institut national d'histoire de l'art. Presses universitaires de Rennes, 2007.

GUIDO, Angelo. Pedro Weingartner. Divisão de Cultura. Diretoria de Artes. Secretaria de Educação e Cultura, Rio Grande do Sul, 1956.

GUILLÉN, Esperanza. *Retratos del genio: el culto a la personalidad artística en el siglo XIX*. Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S.A.), Madrid, 2007.

HALL, James. *The self-portrait: a cultural history* / James Hall. New York, NY: Thames & Hudson, 2013.

HOMES, Georges. *No atelier do pintor*. Lisboa - 2ª edição, 1919.



- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. Dicionário Houaiss da língua portuguesa. 1. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- HUYGHE, Claire-Hélène. Les autoportraiter ou quand l'artiste se confesse, in: Jardin des arts. 1962, n. 88.
- HUYSMANS, Joris-Karl. Às avessas. Tradução de José Paulo Paes; introdução e notas de Patrick McGuinness. São Paulo: Penguin, 2011.
- IBSEN, Henrik. “Quando Despertamos de Entre os Mortos”. In: IBSEN, Henrik. Seis Dramas. Ediouro, Rio de Janeiro, 1992.
- JAGOT, Hélène. “L’artiste en représentation, une exposition”. In: BONNET, Alain. (org.). *L’Artiste en représentation*. Image des artistes dans l’art du XIXe Siècle. Lyon: Fage Éditions, 2012.
- JORGE, Marcelo Gonczarowska. Entre poses: a relação entre artista e modelo em ateliês do século XIX. In: OITOCENTOS - Tomo III: Intercâmbios culturais entre Brasil e Portugal. 2ª. Edição / Arthur Valle, Camila Dazzi, Isabel Portella (organizadores).– Rio de Janeiro: CEFET/RJ, 2014. II.
- JUMEAU-LAFOND, Jean-David. “Portraits << fin de siècle >>: du dandy à l’esthète”. In: Figures du Dandy. De Van Dyck à Oscar Wilde: [Actes du colloque tenu le 13 septembre 2016 au Petit Palais - musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris] Christophe Leribault, Editeur scientifique. Musée du Petit Palais Organisateur de congrès, Paris Tableau, 2016.
- JUNIOR RIBEIRO, João. *O que é positivismo*. Editora Brasilense. São Paulo, 10ª edição, 1981.
- KING, Catherine. *National Gallery 3902 and the Theme of Luke the Evangelist as Artist and Physician*. Zeitschrift für Kunstgeschichte, 48. Bd., H. 2 (1985), p. 255. Deutscher Kunstverlag GmbH Munchen Berlin. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1482280>>. Acesso em: <05-02-2018>.
- KARPELES, Eric. Paintings in Proust. *New England Review* (1900-), vol. 29, n° 3 (2008), p. 43. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/40245124>>. Acesso em: <datas diversas>.
- KRAWCZYK, Flávio. “Academismo, rupturas e continuidades”. In: Pinacoteca Ruben Berta/ Anete Abarno... [et al.] – Porto Alegre: Algo Mais Gráfica e Editora. Secretaria Municipal da Cultura – Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 2014.
- LACAMBRE, Geneviève. Les ateliers d'artistes. Paris: Hachette, 1991.
- LAPA, Pedro et al. Museu do Chiado: arte portuguesa, 1850-1950 / Museu do Chiado ; coord. Raquel Henriques da Silva, Pedro Lapa, Maria de Aires Silveira. Lisboa: Instituto Português de Museus, 1994.
- \_\_\_\_\_. Columbano Bordalo Pinheiro 1874-1900. textos Pedro Lapa, Maria de Aires Silveira, María Jesús Ávila ; rev. Alberto Júlio Silva ; fot. José Pessoa, Luísa Oliveira. - Lisboa: Instituto Português de Museus, cop. 2007.
- LEAL, Elisabete da Costa. Fé científica e poder político: a Igreja Positivista do Brasil e a consolidação da Primeira República. In: XXIV Congresso Internacional Latin American Studies Association. Dalas, março de. 2003.
- \_\_\_\_\_. Filósofos em Tinta e Bronze: arte, positivismo e política na obra de Décio Villares e Eduardo de Sá. 298f. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Programa de Pós Graduação em História Social, Rio de Janeiro, 2006.

- \_\_\_\_\_. "Narrativa e síntese histórica positivista de Eduardo de Sá", publicado nos Anais do Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro, v.39, pp. 189-214, de 2007.
- LEITE, José Roberto Teixeira. Dicionário Crítico da Pintura no Brasil. p. Artlivre, Rio de Janeiro, 1988.
- \_\_\_\_\_. *O Museu de Arte da Bahia*. São Paulo: Banco Safra, 1997.
- \_\_\_\_\_. Valorosos pintores negros do oitocentos. In: ARAÚJO, Emanuel (org). *A Mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica*. São Paulo: Imprensa Oficial: Museu Afro Brasil, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Pintores Negros dos oitocentos*. Editor: Emanuel Araújo. São Paulo: Edições K: Motores MWM Brasil, 1988.
- \_\_\_\_\_. *O Museu de Arte da Bahia*. São Paulo: Banco Safra, 1997.
- \_\_\_\_\_. Valorosos pintores negros do oitocentos. In: ARAÚJO, Emanuel (org). *A Mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica*. São Paulo: Imprensa Oficial: Museu Afro Brasil, 2010.
- LEVY, Carlos Roberto Maciel. Período Monárquico: Catálogo de artistas e obras entre 1840 e 1884. 1º volume. Rio de Janeiro: Publicação ArteData, 2003.
- \_\_\_\_\_. Período Republicano: Catálogo de artistas e obras entre 1890 e 1933. 2º volume. Rio de Janeiro: Publicação ArteData, 2003.
- LICHSTENSTEIN, Jacqueline (org.) A pintura – Vol. 7: O paralelo das artes. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- LINS, Vera. *Zola e Gonzaga Duque: o artista e a cidade na virada do século*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2011. Disponível em: <[http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/artigos/k-n/FCRB\\_VeraLins\\_GonzagaDuque\\_Critica\\_utopia\\_virada\\_seculo.pdf](http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/artigos/k-n/FCRB_VeraLins_GonzagaDuque_Critica_utopia_virada_seculo.pdf)>. Acesso em: <13 mar. 2019>.
- LOPES, António Teixeira. *Ao correr da pena: memórias de uma vida*. Vila Nova de Gaia: C.M.G, 1968.
- LORENZ, Paul. Le narcissisme dans l'art. In: Plaisir de France, 1959, n. 245.
- LOURENÇO, M. C. F. (Org.). *Almeida Júnior: um criador de imaginários*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2007.
- MACEDO, Diogo de. "A Arte nos séculos XIX e XX". In BARREIRA, João, dir. - Arte Portuguesa: Pintura. Lisboa: Edições Excelsior, s/d.
- \_\_\_\_\_. Os românticos portugueses. Lisboa: Artis, 1961.
- MACKNIK, Stephen L. *Truques da mente: O que a mágica revela sobre o nosso cérebro*/ Stephen L. Macknik e Susana Martinez-Cond com Sandra Blakeslee; tradução Lúcia Ribeira da Silva. – Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- MÂLE, Emile. *El arte religioso de la Contrarreforma: Estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII*. 2002. Ediciones Encuentros. Madrid.

- MALTA, Marize. Olhar decorativo: ambientes domésticos em fins do século XIX no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Mauad X: FAPERJ. 2011.
- MARQUES, Luiz. “Taunay, superação e morte do artista”. In: SCHWARCZ, Lília Moritz; DIAS, Elaine (org.). *Nicolas-Antoine Taunay no Brasil: uma leitura dos trópicos*, São Paulo: Sextante, 2008, pp. 204-213.
- MARTIN-FUGIER, Anne. *La vie d'artiste au XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris, L. Audibert, 2007.
- MAU, Maia e NASCIMENTO, Ana Paula. “Cronologia em primeira mão”. In: *Almeida Júnior: um criador de imaginários*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2007.
- MAUPASSANT, Guy de. “Forte como a morte”. In: MAUPASSANT, Guy de *Obras de Guy de Maupassant* (Edição organizada por Sérgio Milliet). Romances 2, 5. vol. Editora Itatiaia Limitada, Belo Horizonte, 1983.
- MIGLIACCIO, Luciano. *Século XIX. Catálogo Mostra do Redescobrimento Brasil + 500*. SP: Fundação Bienal, 2000.
- \_\_\_\_\_. “A arte no Brasil entre o segundo reinado e a belle époque”. In: BARCINSKI, Fabiana Werneck (org.). *Sobre arte brasileira: da Pré-história aos anos 1960*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes: Edições SESC São Paulo, 2014.
- MILNER, John. *The studios of Paris: the capital of art in the late nineteenth century*. Yale University Press, New Haven et Londres, 1988.
- NASCIMENTO, Ana Paula do. *Antonio Parreiras: Pintura e desenhos*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2013.
- OLIVEIRA, Alberto d'. *Catalogo illustrado: 6<sup>a</sup> exposiçao d'arte moderna: contendo 20 fac-similes dos desenhos originaes dos artistas*. Typographia de Adolpho, Modesto & C. <sup>a</sup>, Lisboa, 1886.
- OLIVEIRA, B. Vieira. *O pintor António Ramalho e o «grupo do leão» [1859-1916]*. Mesão Frio: Câmara Municipal de Mesão Frio, 2016.
- PACHECO, Maria Emília Vaz. *O Auto-Retrato na Pintura Portuguesa*. Caleidoscópio, 2018.
- PARREIRAS, Antonio. *História de um pintor: contada por ele mesmo*. 3<sup>a</sup> edição. Niterói: Niterói Livros, 1999.
- PATERNÒ, Valentina Moncada di e SALMERI, Maria Chiara [et al.]. *Atelier a Via Margutta: Cinque secoli di cultura internazionale a Roma*. Torino [etc.]: Umberto Allemandi, 2012.
- PEREIRA, Sonia Gomes. *Arte brasileira no século XIX*. Belo Horizonte: C/Arte, 2008.
- PERUTTI, Daniela Carolina. *Gestos feitos de tinta: as representações corporais na pintura de Almeida Júnior*. V.I. 2007. 262 f. Dissertação de Mestrado em Antropologia social – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- PESSANHA, José. “O ensino das artes plásticas em Portugal”, In: *Notas sobre Portugal. Exposição Nacional do Rio de Janeiro em 1908. Secção Portuguesa. Volume I*, Lisboa, Imprensa Nacional. Disponível em: <[https://archive.org/details/notassobreportug01teix\\_1](https://archive.org/details/notassobreportug01teix_1)>.
- PETER, Lucy. “The artistic at work”. In: REYNOLDS, Anna; PETER, Lucy; CLAYTON, Martin. *Portrait of the artist*. Queen's Gallery Londres, Grã-Bretanha, ed. lit.; Goodsir, Sally, colab.; Munz, Niko, colab.; Nasini, Alessandro, colab. London Royal Collection Trust, 2016.

PITTA, Fernanda Mendonça. *Um povo pacato e bucólico: costumes e história na pintura de Almeida Júnior*. 2013. 383 f. Tese (Doutorado em História). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014a.

\_\_\_\_\_. “Augusto Duarte, o português brasileiro”. In: OITOCENTOS - Tomo III : Intercâmbios culturais entre Brasil e Portugal. 2ª. Edição / Arthur Valle, Camila Dazzi, Isabel Portella (organizadores). – Rio de Janeiro: CEFET/RJ, 2014b. II.

\_\_\_\_\_. O jabuti e a paleta: o ateliê e o artista em Almeida Júnior. Concinnita, ano 18, volume 01, número 30, dezembro de 2017. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/viewFile/32448/23132>>.

PLINIO, O VELHO. “História natural. (Livro 35)”. Tradução: Magnólia Costa (coord.). In: LICHTENSTEIN, J. (org.) *A pintura*. Vol. I. O mito da pintura. São Paulo: Ed. 34, 2004.

PORTUGAL. Instituto Português do Património Cultural. *Arte portuguesa do século XIX* / Instituto Português do Património Cultural. - Lisboa: I.P.P.C., 1988.

PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido. À sombra das raparigas em flor*, São Paulo: Globo, 2006.

REGENBERG, David Danziger. O Monumento ao Marechal Floriano Peixoto (1910) e a construção do imaginário republicano. *Temporalidades – Revista de História*, ISSN 1984-6150, Edição 24, V. 9, N. 2 (mai./ago. 2017), pp. 142-158.

REYNOLDS, Anna; PETER, Lucy, co-aut.; CLAYTON, Martin, co-aut.; *Portrait of the artist*. Queen's Gallery Londres, Grã-Bretanha), ed. lit.; Goodsir, Sally, colab.; Munz, Niko, colab.; Nasini, Alessandro, colab. London Royal Collection Trust, 2016.

RIBEIRO, Manoel Constantino Gomes (conservador). “Exposição de paletas de artistas contemporâneos”. ANUÁRIO DO MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. Rio de Janeiro, n. 9. 1947-1948.

RIBEIRO, Júlio. *A Carne*. Editora Ática, São Paulo, 1997.

ROMERO, Sílvio. “Entre Émile Zola”. In: CÂNDIDO, Antônio, Sílvio Romero: teoria, crítica e história literária. Rio de Janeiro, Livros Técnicos e Científicos; São Paulo, Ed. da Universidade de São Paulo, 1978.

RUBENS, Carlos. *Pequena História das Artes Plásticas no Brasil*. 1ª edição. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1941.

SÁNCHEZ, Óscar Muñoz. “Estudios de artista, en el objetivo”. In: Catálogo da exposição *El taller del artista: Una mirada desde los archivos fotográficos del Instituto del Patrimonio Cultural de España*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2017.

SANTI, Maria Angélica. *Mobiliário no Brasil: origens da produção e da industrialização*. São Paulo: Editora SENAC, 2013.

SCARAFFIA, Giuseppe. *Diccionario del dândi*. Boadilla del Monte, Madrid: A. Machado Libros, 2009.

SCHNEIDER, Alberto Luiz. *Sílvio Romero, hermenêutica do Brasil*. São Paulo: Annablume, 2005.

SCHIFFER, Daniel Salvatore. *Le dandysme: lacréation de soi*. François Bourin Editeur, 2011.

- SCOTTI TOSINI, Aurora. *Ateliers e Case D'Artisti Nell'Ottocento*: Atti del Seminario Volpedo, 3-4 Giugno 1994.-- Voghera (Italia): Edo: Edizioni Oltrepo, 2004.
- SERAPHIM, Mirian N. Casa-Jardim-Ateliê: O espaço para a criação de Visconti. In: Oitocentos – Tomo IV: O Ateliê do Artista. Edição/ Arthur Valle, Camila Dazzi, Isabel Sanson Portella, Rosângela de Jesus Silva (organizadores). – Rio de Janeiro: CEFET/RJ, 2017, pp. 197-210.
- SILVA, Caroline Fernandes. *O moderno em aberto*: O mundo das artes em Belém do Pará e a pintura de Antonieta Santos Feio. Mestrado em História, Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal Fluminense - Niterói, Rio de Janeiro, 2009.
- SILVA, Domício Pacheco e. *A morte no fim do mundo*: A história do pintor Almeida Júnior. São Paulo: Terceiro Nome, 2013.
- SILVA, M. Nogueira da. “O Salão Nacional de 1918”. In: Pequenos estudos sobre arte: pintura escultura. Rio de Janeiro: Editora Brasileira Lux, 1926.
- SILVA, Raquel Henriques da. SILVA PORTO 1850-1893. Edição do Museu Nacional Soares dos Reis, 1993.
- \_\_\_\_\_. Museu do Chiado: Arte portuguesa 1850-1950. 1994.
- \_\_\_\_\_. *Museu nacional de arte contemporânea/ museu do chiado – da fundação aos anos de 1960*. In: Asensio, Lira, Asenjo & Castro (Eds.) (2012) SIAM. Series Iberoamericanas de Museología. Vol. 6.
- SIMIONI, Ana Paula C.. Profissão artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras. São Paulo: EDUSP, 2008.
- SLIVE, Seymour. *Pintura holandesa 1600- 1800*. Tradução Miguel Lana e Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.
- SOFIO, Séverine. « “Portrait of the Artist at Work” », Arts et Savoirs [Online], 6 | 2016.
- SQUEFF, Letícia Coelho; VIANA, Vivian Pereira. “O Importuno” de Almeida Júnior: estudo iconográfico. In: OITOCENTOS - Tomo III: Intercâmbios culturais entre Brasil e Portugal. 2ª. Edição / Arthur Valle, Camila Dazzi, Isabel Portella (organizadores).– Rio de Janeiro: CEFET/RJ, 2014. II.
- STURGIS, Alexander; CHRISTIANSEN, Rupert; OLIVER, Lois e WILSON, Michael. *Rebels and Martyrs: The Image of the Artist in the Nineteenth Century*. Londres: National Gallery Company Limited, 2006.
- TARASANTCHI, Ruth Sprung. Villa Strohl-fern, um paraíso perdido. In: Pedro Weingärtner 1853-1929: Um artista entre o Velho e o Novo Mundo. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2009.
- \_\_\_\_\_. Turim 1911: vestígios de uma exposição universal. São. Paulo: Pinacoteca do Estado, 2014.
- TERRA, de Carlos Gonçalves. “Alfredo Galvão e a Escola de Belas Artes”, XXII Colóquio Brasileiro de História da Arte CBHA – 2002.
- TILLIER, Bertrand. *Vues d'atelier: une image de l'artiste de la Renaissance à nos jours*, Citadelles & Mazenod, 2014.

VACCANI, Celita. Rodolpho Bernardelli: Vida artística e características de sua obra escultórica. Tese de concurso para provimento da cadeira de escultura da Escola Nacional de Belas Artes da Universidade do Brasil, Rio de Janeiro, 1949.

VAISSE, Pierre. “Unfashionable observations on the self-portrait”. In: *Facing the world: self-portraits from Rembrandt to Ai Weiwei*. National Galleries Scotland. Köln : Snoeck, 2016.

VALLE, Arthur (org.). ANGYONE COSTA, João: Trechos de “*A inquietação das abelhas*”, 1927. 19&20, Rio de Janeiro, v. III, n. 1, jan. 2008. Disponível em: <[http://www.dezenovevinte.net/artigos\\_imprensa/artigos\\_ac\\_arquivos/jtc\\_entrevista.pdf](http://www.dezenovevinte.net/artigos_imprensa/artigos_ac_arquivos/jtc_entrevista.pdf)>.

\_\_\_\_\_. “A imagem do artista na imprensa carioca entre fins do século XIX e início do XX”. In: *Trabalho de Artista: imagem e autoimagem (1826-1929)*. Curadoria Fernanda Pitta, cocuradoria de Ana Cavalcanti e de Laura Abreu; textos Alain Bonnet... [et al.]. (Org.). 1ed. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018, v. 1. pp. 189-199.

VALLADARES, Clarival do Prado. *Presciliano Silva: um estudo biográfico e crítico*. Rio de Janeiro: Fundação Conquista, 1973.

VASCONCELLOS, Rodolpho Smith de; Vasconcellos, Jayme Smith de. *Archivo nobiliarchico brasileiro*, Lausanne: Imprimerie La Concorde, 1918.

VERSTEGEN, Ian. Between Presence and Perspective the Portrait-in-a-Picture in Early Modern Painting. Source: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 71. Bd., H. 4 (2008), p. 518. Published by: Deutscher Kunstverlag GmbH Munchen Berlin. Tradução nossa. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/40379379>>. Acesso em: <05-02-2018>.

ZOLA, Émile. “A obra”. In: ZOLA, Émile. *Os rougon-macquart – História natural e social de uma família sob o Segundo Império*. VII Volume. Livraria Civilização Editora, Rio de Janeiro, 1982.

WALDMANN, Susann. *El artista y su retrato en la España del siglo XVII: una aportación al estudio de la pintura retratista española*. Alianza Editorial, 2007.

WALSH, John. *Jan Steen: the Drawing lesson*. Getty Museum studies on art, 1996.

WAT, Pierre (org.) *Portraits d'ateliers: un album de photographies fin de siècle*. Institut National d'Histoire de l'Art ELLUG, Université Stendhal-Grenoble MSH-Alpes, 2013.

WATERFIELD, Giles. *The artist's studio*. Hogarth Arts. Compton Verney, 2009.

WEST, Shearer. “Self-Portraiture”. In: *Portraiture*. Oxford History of Art. 2004.

WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. São Paulo: Martin Claret, 2004.

WILSON, Michael. “Rebels and Martyrs”. In: STURGIS, Alexander; CHRISTIANSEN, Rupert; OLIVER, Lois; WILSON, Michael. *Rebels and Martyrs: The Image of the Artist in the Nineteenth Century*. Londres: National Gallery Company Limited, 2006.

WIMMER, Norma. *Charles Demailly e Manette Salomon: dois romances de artistas dos irmãos Goncourt*. Lettres Françaises. Revista da área e língua e literatura francesa, n.18 (2), 2017, pp. 277-286. Disponível em: <<https://periodicos.fclar.unesp.br/lettres/article/view/11637>>. Acesso em: <datas diversas>.

WOOD, Christopher S. “Indoor-Outdoor: The Studio around 1500”. In: COLE, Michael Wayne; PARDOE, Mary. *Inventions of the studio: Renaissance to Romanticism*. University of North Carolina Press, 2005.

WOODALL, Joanna. *'Every painter paints himself': Self-portraiture and creativity*. In: BOND, Anthony; WOODALL, Joanna - *Self-portrait: Renaissance to contemporary*. Londres: National Portrait Gallery, 2005.

WOODS-MARSDEN, Joanna. *Renaissance self-portraiture: the visual construction of identity and the social status of the artist*. 1998.

\_\_\_\_\_. *"El autorretrato del Renacimiento"*. In: FALOMIR FAUS, Miguel. *El retrato del Renacimiento*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2008.

### **Periódicos consultados:**

A CRUZ. "Inaugurado o Café do Ministério da Fazenda", 9 de julho de 1944, Edição, 28, p. 8.

A IMPRENSA. 19 de ago. 1911, p. 5, 7º col.

A IMPRENSA, Rio de Janeiro, 19 de agosto de 1911, edição 1336, p. 5, 6º col.

Adalberto Mattos. *Ilustração Brasileira*, 1921, edição 00015, p. 51, 2º col.

Adalberto Mattos. "Subsídios para a História da Escultura no Rio de Janeiro". *Ilustração Brasileira*, 1923, edição 31, p. 33.

ANGELO AGOSTINI, Revista *Ilustrada*, ano de 1884, edição 393, p. 4 (página dupla).

Antonio Salles. *Diario de Pernambuco*, Ano 1902, Edição 00024, 30 de janeiro de 1902, p. 1, 2º coluna.

A.P. O Salão de 1910. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 7 e 8 de out. 1910, p. 3, col. 2.

ARTES E ARTISTAS. Exposição. ESCOLA NACIONAL DE BELLAS ARTES. *O Paiz* - Edição nº 5087, 8 de set. 1898, p. 2.

ARTISTAS NACIONALES. D. Abigail de Andrade. *Gazeta de Noticias*. 19 de dezembro de 1885, edição 353, p. 2. 3º-5º col.

BELLAS-ARTES. *Revista Ilustrada*. Ano 11, Rio de Janeiro 1886, nº 441, p. 6. 2º col.

BELLAS ARTES. "Correio da Noite", de 03 de outubro de 1939, página não localizada, 3.col.

BUENO AMADOR, Bellas-Artes. *Jornal do Brasil*, 16 de agosto, 1918, p. 6, col.6.

Carlos da Silva Araujo. "Paletas Que Ficaram". *Ilustração Brasileira*, julho de 1947, ano XXV, edição 147, pp. 35-38.

Carlos da Silva Araujo. "Castagneto, seu retrato e seu retratista: Estevão Silva". *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, novembro de 1947, edição 151, p. 20.

Carmem Dolores. "Ecos do momento", *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 29 de jul. 1909, p. 1, col. 1.

CASA IMPERIAL. "*O Globo*", 28 de outubro de 1882, edição 351, p. 3, 4º col.

CENTENÁRIO DE RODOLFO AMOÊDO. *Correio da Manhã*. 8 de dezembro de 1957, edição 19849, p. 18. 3º e 4º col.

CINEMATOGRAFHO. “Terça”, “Pintura”. *Gazeta de Noticias*, 5 de janeiro de 1908, edição 5, p. 1, 1º - 3º col.

CORREIO DE FRANÇA. *Gazeta de Noticias*, em 29 de maio de 1882, edição 148, p. 1. 7º col.

DIARIO DE NOTICIAS. “DE PALANQUE”, 9 de nov. de 1888, p. 1, 3º coluna.

ESCOLA NACIONAL DE BELLAS-ARTES. *Relatórios do Ministerio da Justiça*, RJ, 1897, p. 241.

EXPOSIÇÃO CARON. Novidades. Rio de Janeiro. 01 dez. 1888. n°. 359. p. 1. 5º col.

EXPOSIÇÃO DE BELLAS-ARTES (continuação). *Revista Illustrada*, 1882, ano 7, n° 295, p. 3, 1º col.

EXPOSIÇÃO DE 1907. *Renascença*, novembro de 1907, n° 45, p. 36, 1º col.

FRANÇA, Acácio. “A Pintura na Bahia”. *Ilustração Brasileira*, setembro de 1923, ano IV, n° 37, pp. 37-40.

FOLHETIM DO JORNAL DO COMMERCIO. VER, OUVIR E CONTAR. Paris, 9 de Maio de 1883. *Jornal do Commercio*, 4 de junho de 1883, Edição 154, p. 1, 3º col.

FON FON, “Rodolpho Chambelland”, 20 de junho de 1908, edição 11, p. 22.

GAZETA DE NOTICIAS, Rio de Janeiro, 10 de outubro de 1894, edição 281, p. 1.

GAZETA DE NOTICIAS. “BELLAS-ARTES”. 29 de ago. 1884, p. 1, 5º col.

GAZETA DE NOTICIAS. Rio de Janeiro, Ano 1890, Edição B00344 (1), 10 de dezembro de 1890. p. 2, 2º coluna.

GAZETA DE NOTICIAS. 31 de ago. de 1910, p. 1, 3º e 4º col.

Gelabert de Simas. Grande arte em pequenos ateliers – RODOLPHO AMOEDO – Mestre de Mestres. *Revista da Semana*, 28 de setembro de 1935, anno XXXVI, n° 42, p. 31.

Gonzaga Duque. Estatua do Marechal Floriano: por Eduardo de Sá. *Kosmos*, outubro de 1907, edição 10, p. 33, 2º col.

Herman Lima. *Vamos Lêr!*, Rio de Janeiro, 23 de março de 1944, Edição. 399, p. 41.

Y. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, Edição 00102, 11 de abril de 1892, p. 1, 6º coluna.

J.C. ARTES E ARTISTAS – BELLAS ARTES. “A Exposição Geral”. *O Paiz*, 25 de agosto de 1921, edição 13459, p. 5, 5º e 6º col.

João Luso. “O ‘Salon’ de 1916”. *Revista do Brasil*, SP, setembro de 1916, ano I, v. III, n. 9, p. 38.

João Téla. “Bellas Artes – A Exposição Geral de 1909”. *ANNUARIO DO JORNAL DO BRASIL*, 1910, Edição 00002, p. 40.

JORNAL DO BRASIL. 13 de agosto de 1907, p. 4, col. 5.

JORNAL DO COMMERCIO, “Academia de Bellas Artes”. 25 de mar de 1879, edição 84, p. 1, 7º col.

JORNAL DO COMMERCIO, 27 de fev. 1909, p. 4, 3º col.



JORNAL DA TARDE, 18 de julho de 1881, edição 245, p. 2, 4º col.

L. F.. O SALÃO DE 1913 V. O Paiz, Rio de Janeiro, 18 set. 1913, p.7.

Mariano Pina (Abel Acácio). Lisboa em Flagrante: A Exposição do Leão. A Ilustração: Revista quinzenal para Portugal e Brasil, 20 de janeiro de 1887, 4 ano, v. IV, n. 2, pp. 27-30.

Monteiro Ramalho. O SEXTO SALÃO. O Ocidente: revista ilustrada de Portugal e do estrangeiro, 21 Fev. 1887, N.º 294, p. 42, 3º col.

NOTAS SOBRE ARTE. Jornal do Commercio, 6 de setembro de 1897, edição 247, p. 3, 1º col.

NOTAS SOBRE ARTE. *Jornal do Commercio*, RJ, 1 setembro de 1898, edição 243, p. 4, 2º col.

O BRAZIL: FOLHA DIÁRIA, 21 de maio de 1891, edição 339, p. 2, 5º col.

O CRUZEIRO. “Revista da Europa”, 26 de abril de 1878, nº115, p. 1, 3º col.

O CRUZEIRO. “Revista da Europa”, 9 de maio de 1878, nº128, p. 1, 4º col.

O JORNAL, de 05 de setembro de 1926, Ano VIII, Segunda secção, p. 17.

O MALHO, Ano X – nº 467, 26 de ago. 1911, p. 11.

O MEQUETREFE, Rio de Janeiro, julho de 1888, anno 14º, edição: 457, p. 1.

O PAIZ. “Echos & Factos”, 6 de julho de 1907, edição 8311, p. 1, 5º col.

O SALON DE PARIS. *A Ilustração*: Revista quinzenal para Portugal e Brazil. 5 de maio de 1884, 1º anno, volume 1, nº 1, p. 3, 3º col.

Rodrigo Octavio Filho. “O ‘Salão’ de 1918”. Revista do Brasil, São Paulo, novembro de 1918, ano III, v. IX, n. 35, p. 309. Disponível em: <<http://bibdig.biblioteca.unesp.br/handle/10/26260>>.

Rodrigo Octavio Filho. “O Salão de 1919”. Revista do Brasil, São Paulo, setembro de 1919, ano IV, v. XI, n. 45, p. 45.

P. VIDE. EXPOSIÇÃO DE PINTURA. O Seculo, 28 de jul. 1909, p. 3, col. 3.

R. “Notas de um Fluminense”, *Ilustração brasileira*, 1 de maio de 1910, edição 23.

REVISTA DA SEMANA, RJ, 22 de abril de 1916, anno XVII, nº 11, Edição 11, p. 18, 2º col.

REVISTA DA SEMANA, anno XXII, n. 34, Rio de Janeiro, 20 de Agosto de 1921, p. 16.

REVISTA ILLUSTRADA, Rio de Janeiro 1881, anno 6, n.º 260, p. 2, 3º col.

TRAÇOS DA VIDA DO GRANDE ARTISTA. “A Noite”, RJ, 6 de abril de 1936, edição 8711, p. 19.

TRIBUNA MILITAR, 17 de julho de 1881, edição 5, p. 2, 1º col.

Torres Pastorino. Belas-Artes. Coleção D.E.H. Mindlin. Gazeta de Noticias, Rio de Janeiro, 17 de dezembro de 1941, edição 239, p. 12.

Z. Bellas-Artes. A Semana: Vol. I, RJ, 28 de jun. de 1895, anno VI. Tomo VI. – nº 91, p. 172, 3º col.



# Anexo I – Mapa da cidade do Rio de Janeiro com as marcações dos ateliês dos artistas



Mapa modificado a partir da planta da cidade do Rio de Janeiro: contendo todos os melhoramentos mandados executar pelo Governo da União e Prefeitura Municipal. Rio de Janeiro, RJ, 1911. 1 mapa, col., 46,8 x 39,9. Disponível em: <[http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo\\_digital/div\\_cartografia/cart170649/cart170649.jpg](http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_cartografia/cart170649/cart170649.jpg)>.



## LEGENDA

- 1 Ateliê de Augusto Rodrigues Duarte em 1879 - Antiga Rua Dona Luíza e atual Rua Cândido Mendes.
- 2 Ateliê de Augusto Rodrigues Duarte em 1885 e 1886 - Rua dos Ourives, 47.
- 3 Ateliê de Angelo Agostini de 1891 a 1893 - Rua Gonçalves Dias, 51.
- 4 Ateliê de Angelo Agostini em 1895 - Rua do Ouvidor, 109.
- 5 Ateliê de Rodolfo e Henrique Bernardelli de 1892 a 1908 - Rua da Relação, 6.
- 6 Além do na Rua da Relação, 6, em 1908 também encontramos o endereço Rua Chile, 33 como endereço de Henrique Bernardelli.
- 7 Ateliê dos irmãos Bernardelli nos anos de 1909 e 1910 - Rua Gustavo Sampaio, 212, Leme.
- 8 Em 1916 também encontramos como endereço do ateliê de Henrique Bernardelli - Rua Belford Roxo, 10, Leme.
- 9 Ateliê de Pedro Weingartner em 1893 - Av. Rui Barbosa, 6.
- 10 Ateliê de Rodolfo Amoedo em 1893 - Tv. Cassiano, 55.
- 11 Ateliê de Rodolfo Amoedo em 1896 - Rua Marquês de Abrantes, 2.
- 12 Ateliê de Rodolfo Amoedo em 1899 - Rua Marquesa de Santos, 2.
- 13 Ateliê de Rodolfo Amoedo em 1900 - Antiga R. Dona Carlota, 3 e atual Rua Visconde de Ouro Preto, 3.
- 14 Ateliê de Rodolfo Amoedo em 1901 e 1902 - Rua Senador Vergueiro, 11.
- 15 Ateliê de Rodolfo Amoedo em 1910e 1911 - Antiga travessa Umbelina, 3 e atual Rua Senador Euzébio.
- 16 Ateliê de Rodolfo Amoedo entre 1914 a 1918 - Rua Sete de Setembro, 32.
- 17 Ateliê de Rodolfo Amoedo nos anos de 1913, 1914, 1916 - Rua Vicente de Sousa, 45.
- 18 Ateliê de Rodolfo Amoedo em 1918 - Rua Bambina, 45.
- 19 Ateliê dos irmãos Arthur e João Timótheo da Costa em 1905 - Rua Barão de Ubá, 8 e 9.
- 20 Ateliê dos irmãos Timótheo da Costa 1906 e 1907, após a viagem de Arthur para Europa passa a ser ocupado somente por João Timótheo - Rua Pereira Franco, 26.
- 21 Ateliê dos irmãos Timótheo da Costa em 1913 - Rua Figueira de Melo, 174.
- 22 Ateliê dos irmãos Timótheo da Costa em 1919 - Av. Henrique Valadares, 38.
- 23 Ateliê de João Timótheo da Costa em 1908 - Rua Conselheiro Pereira Franco, 94.
- 24 Ateliê de João Timótheo da Costa em 1918 - Rua dos Artistas, 81.
- 25 Ateliê Arthur Timótheo da Costa em 1918 - Rua Felipe Camarão, 17.